النقد التطبيقي والموازنات

تأليف
محمد الصادق عفيفي
أستاذ بجامعة البترول والمعادن
بالمملكة العربية السعودية

الناشر
مؤسسة الخانجي بمصر

النقد التطبيقي والموازنات

رقم الإيداع ٢١٢١
الرقم الدولى ٥ ـ ٣٢ ـ ٧٢٩٢/١٩٧٨

بسم الله الرحمن الرحيم

ويه نستعين

مقدمة

إذا ألقينا نظرة سريعة على حصيد الكتب التى ظهرت فى عالم الدراسات النقدية الحديثة ، وجدناها جميعها تدور فى محيط الدراسات النظرية ، واحتضان الآراء الأوروبية لبسط أصول النقد ومناهجه ، وفى مكتبتنا العربية رصيد ضخم فى هذه السبيل نذكر منها على سبيل المثال : تاريخ النقد الأدبى عند العرب للاستاذ طه أحمد ابراهيم ، وفن القول للشيخ أمين الخولى ، وأصول النقد الأدبى للاستاذ الشايب ، والنقد الأدبى للاستاذ أحمد أمين ، والنقد المنهجى عند العرب للدكتور مندور ، والنقد الأدبى للاستاذ سيد قطب ، والأسس الجمالية فى النقد العربى للدكتور عز الدين اسماعيل ، ومن الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده للاستاذ محمد خلف الله ، وفى تاريخ النقد للدكتور طه الحاجرى والنقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ، والأسس النفسية للابداع الفنى للدكتور مصطفى سويف .. ولا نكاد نعثر من بينها على دراسة نقدية تطبيقية ، ترسم المنهج لبحث الفن الأدبى ، أو النظرية الأدبية ثم تعنى بتطبيقها ، وإيراد النصوص والشواهد عليها .

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب وغيرها مما لم أذكر ، قد بلغ غايات طيبة فى عمق البحث وجمع أطراف الموضوع ، ووجاهة النتائج التى وصلت إليها ، ولكن واحداً لم يحاول الاتكاء على الجوانب التطبيقية « فنقادنا للاسف أهملوا فى مجموعهم تطبيق النظريات التى أرهقوا أنفسهم ، وأرهقوا كتبهم بالحديث المستفيض عنها ، ولم يكن للتطبيق طريق فى كلامهم ، ولا شك

أن الجانب التطبيقى ، هو المحك الأول لوضوح ما فى هذه النظريات من قيم ثقافات »(١) .

ومن ثم فقد رأيت أن أسهم مع القلة(٢) التى أسهمت فى هذا الاتجاه ، فأعرض للنظرية من حيث هى نظرية وأتتبع مظاهرها ، والعوامل الفعالة التى تولدت عنها ، وأعرض للاسس والعلاقات المختلفة التى تبين عن الموضوعات والأشكال الأدبية ، مع دعمها بالنصوص التى تسمح للذوق أن يدرك أسرارها ، وتقييم مضامينها ، وإبراز مميزاتها ، ومواطن الجمال أو القيم فيها ، وفسرت كل اتجاه ، وكشفت عن الملابسات التى دارت من حوله ، ولعل فى ذلك إشباعاً لرغبات أبنائنا ، وسداً لثلمة تعترض طريقهم ، وعوناً لهم على فهم الاراء والقضايا القديمة والحديثة .

وفى الفصل الأول من القسم الأول عالجت (العاطفة) موضحاً مقاييسها عند القدامى ، وعند علماء النفس المحدثين ، وكشفت عن العلاقة بين الرمز والعاطفة ، والمجاز والعاطفة ، وماهية الانفعال والشعور ، وتناوب الانفعالات وتقارضها وتنقلها ، كما بسطت جوانب القيم الأدبية ، وقسمات الشعر والعاطفة .

وفى الفصل الثانى تحدثت عن التجربة الشعرية بألوانها الذاتية والموضوعية وخصائص التجربة ، ودعمت كل لون بنماذج عدة . وفى الفصل الثالث تطرقت إلى الفكرة وتحليلها من الوجهة الفلسفية والأدبية ، وعقدت موازنة على أساسها بين الشعر والحقيقة ، وبين الواقعية والمثالية .

وفى الفصل الرابع عرضت لتفسير الصورة الأدبية ، والمشاهد الحسية والنفسية والخيالية ، ورسم الشخصيات والمواقف ، وطريقة عرض الأفكار من خلال الصورة ، مع عقد مقابلة بين الصورة القديمة والصورة الحديثة .

---

(١) المذاهب الأدبية للشوباشى (أنظر الفصل التاسع عشر ٢٠٦) .

(٢) مثل : الشعر المعاصر فى ضوء النقد الحديث للأستاذ مصطفى السحرتى ، وبين أدبين للدكتورة فاطمة موسى ، وقضايا النقد الحديث للدكتورة نازك الملائكة ، وأسس النقد عند العرب للدكتور أحمد بدوى .

وفى الفصل الخامس تناولت اللغة والأسلوب ، أما من حيث اللغة ، فقد أوضحت لغة الشعر ، والسياق وأثره ، وموقف الشاعر من اللغة ، وأما من حيث الأسلوب ، فقد أوضحت ما هيته ، وفصلت الحديث عن الأسلوب والكاتب ، والأسلوب والمذهب ، والأسلوب والصياغة ، والأسلوب والعصر ، وأنهيت ذلك بدراسة عامة لأنواع من الأساليب .

وفى الفصل السادس بسطت القول عن موسيقى الشعر من حيث الوزن ، ووحدة القصيدة ، والإيقاع الموسيقى ، والقافية ، والشعر الحديث .

وفى القسم الثانى الخاص بالموازنات قدمت نماذج محللة ، ومفسرة على أساس المقاييس النقدية والمقارنية ، فمن أدب البحيرات ، إلى أدب القلق ، إلى أدب التحرر ، إلى أدب المناجاة .

والله أسال أن ينفع به آمين .

دكتور م. الصادق عفيفى

الجزائر ١٩٧٢م

القسم الأول

النقــد التطبيقي

الفصل الأول

العاطفة

القيم الأدبية
مقاييس العاطفة
مع القدامى
مع علم النفس
الأنواع الأدبية
الرمز والعاطفة
المجاز والعاطفة
الإنفعال والشعور
تنقل الشعور
تناوب الإنفعالات
الشعر والعاطفة

القيم الأدبية :

١ — القيمة الجمالية :

إن الأدب قيمة ، وهذه القيمة تتفاوت معايرها ، فقد تكون قيمة جمالية بحتة ، كالإحساس بجمال الأزهار فى قول راسم قدرى(١) :

أرأيْتَ كيفَ الزَّهر يَبْسم ... للنَّدى عِنْدَ الصَّباح
أشَمَمْتَه عِطراً كأنَّ ... بـه لمرضى الرُّوح رَاح
أشَهِدْتَه غُصناً يميـ ... ـل ، ويَنْثَنى عند الرَّواح
تَحْنُو عليه الشَّمس فى ... عبثٍ ولُطْف ، وَارْتيـاح(٢) .

وكالإحساس الجمالى الذى تشيعه رسالة محمد بن أبى الخصال(٣) داخل وجداننا ، بإيقاعاتها الموسيقية ، ووحداتها المتناسقة ذات الرّجع ، وتوازناتها المتوائمة مع انفعالات الكاتب ، قال مراجعاً لبعض إخوانه : « .. فإنى خططت ما خططته ، والنوم مغازل ، والغز منازل ، والريح تلعب بالسراج ، وتصول عليه صولة الحجاج ، فطوراً تسدّده سنانا ، وتارة تحركه لساناً ، وآونة تطويه حبابة ، وأخرى تنشره ذؤابة ، وتقيمه إبرة لهب ، وتعطفه برة ذهب ، أو حمة عقرب ، وتقوسه حاجب فتاة ، ذات غمزات ،

---

(١) شاعر ليبى : أنظر ترجمته فى كتابنا : الشعر والشعراء فى ليبيا ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٠٢ .

(٣) أنظر ترجمة له فى كتابنا الأدب المغربى : ١٥٣ ، وبغية الملتمس : ٢٨٢ ، وقلائد العقبان : ١٩٩ .

وتسلطه على سليطه ، وتزيله عن خليطه ، وتخلعه نجماً ، وتمده رجماً ، وتسلّ روحه من زبالة ، وتعيده إلى حاله(١).. » .

وتلك نظرة تقوى صلتنا بالجمال والفن ، على أساس أن فكرة الجمال يجب أن تكون مبرأة من كل قيد من القيود ، وقد انتحى(كانت kant)(٢) هذا المنحى ، وتحرى أنصاره من بعده هذه الفكرة ، واشترطوا «ألا تختلط بوصف المشاعر التى يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو الهزل ، والحزن أو البهجة ، ورأوا أن هدفها ينبغى أن يكون تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال(٣) » .

حقاً ، قد تتوزع الأدب غايات اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو تعليمية .. ولكن هذه الغايات — فى عرف مذهب الفن للفن — لا يجوز أن تكون هدف الأدب « وإنما نجنيها على طريقتنا فى نزهة العقل ، كما نجنى الورد على طريقنا فى نزهة البدن ، إننا نتنزه لا لنقطف الورود ، ولكننا نتنزه لنروض أجسامنا ، وكذلك لا ندرس الأدب لنعيش به ، ولكننا ندرسه لنروض به عقولنا (٤) » كما يذهب إلى ذلك شفيق جبرى ، ومعنى عبارة جبرى أن الأديب لا يضرب بالموضوعات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عرض الحائط ، ولكنه إذا تكلم عنها لم يجعل غرضه منها إرضاء الجماهير أو خدمة بعض المبادىء أو المصالح ، فالفن فى نظر جماعة الفن للفن لا يبلغ غايته إلا إذا كان متحرراً من كل قيد اجتماعى أو خلقى ، أى أنه لا يهتم بقواعد الأخلاق ، ولا يبالى بتقاليد الحياة الاجتماعية ، ولا بالموضوع الذى يعالجه ، بل يهتم بجودة البيان ، وسحر البلاغة ، وفتنة الجمال ، فالمعالجة عنده أشفى من العلاج ، والأسلوب أفضل من الموضوع (٥) .

---

(١) المعجب للمراكشى : ١٧٥ .

(٢) فيلسوف ألمانى (١٧٢٤ — ١٨٠٤) له مؤلفات فلسفية جليلة .

(٣) Croce : Esthetic, p. 307

(٤) المتنبى لشفيق جبرى : ص ٦ .

(٥) الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام لجميل صليبا : ص ٢١١ . (ط: معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٨ م .

فهو بمثابة فترات الاستجمام التى نقتطفها من وقتنا فى نهاية كل أسبوع ، أو نهاية كل سنة ، كى نتذوق فيها طعم الراحة ، وننسى غمرة الأعمال ، ومشقات الحياة ، ونتيح لعقولنا أن تستلهم جوانب الجمال الكونى الخلاق ، « ومن البين أن من وظائف الفن : أن تكف عنا — ولو إلى حين — جانباً من همومنا ، وأن تعزينا عن قسط من آلامنا ، وأن تغذى حاسة الجمال فينا ، تلك الحاسة التى تلعب دوراً كبيراً فى حياتنا النفسية(١) » .

ولكننا لا نطالبه بوصف الأحاسيس والمشاعر التى قد تهيجها فى نفوسنا محتوى الأعمال الأدبية ، ومن ثم تقدم فلسفة هربارت — أحد علماء الجمال — على الفصل بين الصورة والمحتوى ، فالمحتوى — فى نظر هذا الفيلسوف — له قيمة ولا شك ، ولكن قيمته تضرب فى عالم آخر غير عالم الاستاطيقا (الجمال) هذا العالم هو عالم المنفعة أو الخير أو الأخلاق التى ترضينا أو تحزننا ، تسعدنا أو تشقينا .

أما الصورة — فى رأيه — فهى بيت القصيد ، لأنها هى التى تعكس الجوانب الجوهرية للجمال من أخيلة وأصباغ حسنة ، ومن الطبيعى أن يكون المجال الذى تجود فيه الصورة هو الوصف(٢) .

٢ — القيمة الاشتراكية :

وقد تكون قيمة الأدب ، قيمة اجتماعية اشتراكية على أساس علاقة الأدب بالجماعة ، فنحن نبحث عن الدور الذى يلعبه الأدب فى حياة الجماعة ومدى أثره فى نهضات الشعوب وثوراتها السياسية والاجتماعية ، وتصوير بؤس الطبقات الكادحة ، فثمة فقر مدقع ، وإهدار لموازين العدالة الاجتماعية ، نترك فئات من الأناس صرعى يجترون آلام الفاقة والحرمان ،

---

(١) فى الأدب والنقد لمندور : ١٢٥ .

(٢) Croce : Esthetic, p. 309 .

كهذا الذى نسمعه من الشاعر الليبى على الرقيعى يصور حالة بلاده فيما قبل ثورة الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩م .

فى بلادى ..
ساغبٌ يطوى لياليه الطِّوال
فى ضَرَعات وأنَّاتٍ حزينة
فى ابْتهال
سادراً يَجْتَرّ آلام الليالى
فى اكْتِئَاب .
بمضغ الجوع ، وآلاف البراغيث الهزيلة
فى لياليه الطويلة(١)

ومن سليمان العيسى(٢) مخاطباً الذين اختلسوا حقوق الشعب ، واغتصبوا لقمة العيش من أفواه الكادحين ، وسلبوهم باسم السيادة ، وباسم الدين كدّ جبينهم :

النَّاسِجُون بدمعِ الشَّعبِ بردهم
والنَّاحِتُون بِعُرى الكُوخ قَصْرهم
والنَّاصِبُون حُدُودَ الله (مَصْيَدة)
ويهمس الفقرُ فى يَأس : أمَا تَخِمُوا (٣)؟

(١) أنظر : الاتجاهات الوطنية فى ليبيا للمؤلف : ص ٨٧ .

(٢) شاعر سورى من الشعراء التقدميين ، أنظر ترجمة له فى كتابنا : الأدب والنصوص ٢٤٢/٤ .

(٣) أنظر ديوانه (رمال عطشى) : ص ٦٧ .

وثمة اعتداء على حرمة الأعراض ، تحت إلحاح الفاقة ، واستغلال أويقات الضعف ، كهذا الذى نسمعه من علال الفاسى(١) فى قصيدته (العـاهرة) :

جعـلوها كرقيقٍ مَالَهـا ... حرمةٌ حتَّى لَدَى خِلَّانها
ربِّ رحمـاكَ لها بائسةً ... عُبِّدَت للشَّر من إخوانها
ربِّ رحمـاكَ لها زاهـرة ... دُعيت باللمسِّ من خُوَّانها(٢)

وتلك نظرة اشتراكية تقوى صلتنا بالحياة ، وتشجب ظلم الإنسان لأخيه الإنسان .

بين الفـن والإشتراكيـة :

وبين القيمتين السابقتين : القيمة الفنية الجمالية ، والقيمة الاشتراكيـة تشعبت أقوال النقاد ، وكثر تساؤلهم عن وظيفة الأدب السياسية : أهى التعبير عن الفرد ، فتدور حول الحاجات التى يمكن أن يشبعها باعتباره فناً جميلا ، أم هى تصوير حياة الجماعة ، وقد تتابعت بصفة خاصة آراء النقاد الاشتراكيين حول قضية (الفن والحياة) ، حتى تولـد عنها (مذهب الواقعية الاشتراكية) فى روسيا الجديدة ، مما دعا الناقد الانجليزى جليب ستروف ، لأن يتهم هؤلاء النقاد بالزيف ، وأنهم سخروا أقلامهم لتطبيق نظريات ماركس ولينين وستالين السياسية فى مجال الأدب ، فقال : « إن ذلك المنهج الأدبى الذى يطلقون عليه اسم (الواقعية الاشتراكية) يفـرض فى روسيا فرضاً على رابطة الكتاب السوفييت ، وهم مع ذلك لم يبتدعوه ويختاروه لأنفسهم ، ولـكن أملاه عليهم زعماء البلاد السياسيون ، وهم أشخاص لا صلة لهم بالأدب على لإطلاق(٣) » .

---

(١) هو الزعيم السياسى المعروف ؛ وله مشاركة كبيرة فى عالم الشعر ، لما تطبع بعد .
(٢) أنظر كتابنا الشعر المغربى المعاصر : ٥٦٤ (جامعة القاهرة)
(٣) اقتبسه مفيد الشوباشى فى كتابه (المذاهب الأدبية) ص ١٤٥

ويبدو فى هذا الرأى بعض الحيف ، فالأدباء الروس كانوا داعين إلى الثورة ومبشرين بالمبادىء التحررية من قبل اندلاعها ١٩١٧ ، ومن بعد نجاحها ، فاذا جاءت الثورة لتعانق هذه المبادىء وتباركها ، فليس معنى ذلك أن نتجنى على الواقع التاريخى ، وإذا رأى (تشيرنيشفسكى) : « أن الجمال الفنى هو انعكاس لما هو جميل فى الحقيقة الحية الموضوعية فهو لم يأت بجديد إذ تلك نظرية أفلاطون من قبله بمئات السنين ، وليس ثمة داع لأن ننعته بتسخير قلمه للفكر الشيوعى ، ولكن الجديد الذى يفخر به ، ويسانده فيه الفكر الحر ، هو تلك النظرية التطبيقية ، لا النظرة السياسية ، كما يحلو لنقاد الغرب أن يحرفوها ، عن مواضعها ، ويؤولوها حسب أهوائهم ، فلقد ألقى هذا الناقد ضوءاً جديداً على تلك النظرية الأفلاطونية بقوله : « إن الكائن الحى يبدو لنا جميلا حينما نرى الحياة تتجلى فيه كما نحسها ، والشىء يبدو جميلا حينما يذكرنا بالحياة » ثم يؤكد هذا الناقد : أن للفن رسالة أيديولوجية اجتماعية ، ومهمة تربوية ، وأن كل ما يمثل المصلحة العامة فى الحياة هو مضمون الفن » .

وحقيقة قد يكون كارل ماركس قد قطع فى خلال دعوته الاقتصادية كل صلة بين الفن والميتافيزيقية ، حيث قرر : أن الإنسان كائن اجتماعى ينبع إبداعه الفنى من نشاطه العملى ، ويطرأ عليه التغير والتبدل بعمله على تطوير الطبيعة وتبديلها ، والفن تعبير عن ذلك النشاط » .

ولكن على حد تعبير الناقد جون فريفيل : إن الفن من وجهة النظر الماركسية قد أضاف إلى معرفة الإنسان مضموناً جديداً يبعثه على العمل .. فقوم بذلك اعوجاج الإبداع الفنى الانعزالى الذى ننعت أصحابه (بأرباب الأبراج العاجية) إذ ربطه إلى عجلة الواقع ، وحول التأملات النظرية إلى مشكلات واقعية(١) » .

وعلى حد تعبير الدكتور مندور : إذا كان هناك من لا يخلو نقدهم لمذهب (الفن للفن) من وجاهة ، فهم الاشتراكيون الذين يريدون أن

---

(١) المرجع السابق : ٢٤٤ .

يتخذوا من الأدب سلاحاً للكفاح وتحريك الجماهير ، لكى تتحرر من أمراضها الاجتماعية ، وبخاصة مرض الفقر ، فهم لا يطيقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصنعوا الورود والرياحين ، ولكنهم فى ذلك مسرفون ، لأنه من الواجب أن يحترم كل نشاط للروح البشرية ، وحاسة الجمال عند الفرد فى حاجة إلى التغذية ، كما أن إرهاق الحس ، وتهذيب الذوق كفيلان بان يرفعا مستوى البشر وأن يوقظا الإحساس بحقوق الفرد وواجباته .. »(١) .

* * *

٣ ــ القيمة الأخلاقية :

وقد تكون قيمة أخلاقية من ناحية تصورها للفضائل ، والمثل العليا ، وقد كان للعرب القدامى مقاييس فى أنماط الفضيلة والمثل العليا ، فهى فى الخير ، والعدل ، والتواضع ، والصدق ، والتقوى والشرف أو العطاء ، والشجاعة والمشاركة فى المنشط والمكره ومن أبرع من صور إحساس (المشاركة) عروة بن الورد(٢) حيث يقول :

إنى امرؤٌ عافى إنائى شركـةٌ   وأنت امرؤٌ عافى إنائك واحدُ
أتهزأُ منّى أن سَمنت ، وأن تـرى   بوجهى شحوب الحقِّ ، والحقّ جاهد
أُقَسِّمُ جسمى فى جسُوم كثيرة   وأحسُو قَراح الماء ، والماءُ بارد(٣)

ومن أفضل من صور أهداف (التقوى) الحطيئة ، فى قوله :

ولستُ أَرى السعادةَ جَمْعَ مَالٍ
ولكنّ التَّقىّ هو .. السعيـد
وتقـوى الله خيرُ الزَّاد ذخرًا

---

(١) فى الأدب والنقد ١٢٤ .
(٢) أنظر ترجمة مفصلة له فى مقدمة الديوان (ط السورية) : ج .
(٣) ديوان عروة (ط وزارة الثقافة السورية) : ٥١ ، (ط دار صادر بيروت) : ٢٩ .

وعنـد الله للأتقى . . مزيد(١)

ومن أبرز من تغنوا بمناقب الشرف والشجاعة عمرو بن معد يكرب الزبيدى فى « داليته » .

ليس الجمالُ .. بمئزرٍ
فاعْلَمْ ، وإنْ رُدِّيتَ بُـردًا
إن الجمـال .. معـادنٌ
ومناقبٌ ، أَوْرثنَ حمدًا(٢)

وتلك نظرة تقوّى صلتنا بالمثل العليا ، وتضفى على الرّوح هالةمن الصفاء والقداسة .

٤ — القيمة الروحية : وقد تكون قيمة روحية : لأن الإنسان بروحه ترجمان عن الذات الإلهية ، وهى خليقة بالتوحيد والعبادة ، والسجود والتمجيد ، والإنسان المفكر ، أو الإنسان الواعى برسالته فى الحياة ، المؤمن بكينونته لا يحتاج إلى رسول كى يأخذ بناصيته إلى القيم الروحية ، ويفتح عيونه على ملكوت الله ، لأن فى سفر الطبيعة إخباراً ، وفى قلب كل إنسان صومعة له ، ومن خلال ضراعات هذا الشاعر المهجرى ، يستشعر حقيقة هذه القيمة الروحية ، قال ميخائيل نعيمة :

كحّلِ اللّهم عينى
بشعاع من ضيـاك
كى . تراك

(١) ديوان الحطيئة (ط دار صادر ١٩٦٧م) : ٢٥٢ ، والأغانى (ط دار الثقافة بيروت) : ١٤٦/٢ ، وتنسب هذه الأبيات إلى نابغة بنى شيبان خطأ ، أنظر شعراء النصرانية بعد الإسلام : ١٥٠/٢ .

(٢) الأغانى : ٢٤/١٤ .

فى جميع ، فى دود القبور
فى نسور الجو ، فى موج البحار
وافتح اللهم أذنى
كى تعى دَوْمًا نداك
من علاك
فى ثغاء الشاة فى زأر الأُسود(١)

وتلك نظرة تفتح عيوننا على مدى عمق الجانب الروحى ، وتكشف لنا عن العوامل الفعالة فى سيادة هذا الجانب من حياة الإنسان ، لما هومركوز فى كيان البشر من تأصل الفطرة الدينية .

* * *

٥ ـ القيمة الإنسانية : وقد تكون قيمة إنسانية فى أبعادها واتجاهاتها ، وهذه القيمة الإنسانية ولاشك ثمرة من ثمرات الأديان السماوية ، وما تولدعنها من فلسفات لاتعرف حدوداً ، ولا تقف الأجناس ولا الألوان ولا الأوطان حائلا دون إشراقها وتوهجها ، فهى فى أعمق أبعادها شجرة (المبادىء أو الحقوق الإنسانية) والتجرد من الأثرة والأنانية ، تلك الشجرة تسقى بماء العدل والمساواة والحرية والإخاء والتعاون ، فتجدد معالم الحياة وأوضاعها ، وتقوى أواصر الخير والمحبة ، من غير اعتبار لطبقة ولا لون ولاحسب ولانسب ولا غنى ولا جهل ولا ثقافة .. فالإنسانية لاتعترف بالحدود ، ولكن تعترف بالناس جميعاً »(٢) ، فكلهم سواسية كاسنان المشط ، فهىعالمية فى أسسها وفى مبادئها ، « الجامعة الإنسانية هى أقرب الجامعات إلى قلب الإنسان وأعلقها بفؤاده ، وألصقها بنفسه ، لأنه يبكى لمصاب من لايعرف ، وانكان

(١) همس الجفون : ٣٢ .
(٢) أنظر : مقالا لأحمد أمين بمجلة الكتاب : سنة ثانية ، العدد ، ص ٢٣ .

ذلك المصاب تاريخاً من التواريخ ، أو أسطورة من الأساطير(١)» وينطق بذلك الشاعر المغربى محمد السرغينى :

وهنا أفرشُ الحجارةَ والتُّربَ ، وأدعو إلى المحبة قومى
ثم أتلو على الضغائن والحقد ، نشيد التّآزر الإنسانى
كلٌّ بَدْءٍ هو الختام ، وروح النّاس ، ظِلٌّ لروحى وجسمى
أفلا ننسف الحواجزَ بالعقل ، ونسمو على العدو الفانى

* * *

جئت قومى، مبشراً ، ببزوغ الفجر، فى عالم الفناءِ السحيق
داعياً للسلام ، للروح ، لله ، وساع إلى الاخاء العميق
أتحدّى السدود والخلق . والبغض لأُلقى على الطَّريق ضياءً (٢)

مقاييس العاطفة :

وبين هذه القيم تتراوح مقاييس العاطفة صدقاً ، واستمراراً ، وقوة ، وسمواً ، فكلما كان الباعث مغلفاً بالسمو ، ومبطناً بالإخلاص كان الصدق العاطفى فى أوج فورانه ، فلا كذب ولارياء ولاتكلف ، حتى أثر عن القدامى هذه الكلمة الخالدة ؛ «وما خرج من ينبوع القلب ، استقر فى القلب» فهناك فى رأيهم طرفان : منتج ومستقبل ، والمنتج هو الأديب ، والمستقبل هو القارىء ، أما ثبات درجة العاطفة — الذى يذكره بعض الدارسين — فلا يمكن أن نتصوره .

حقيقة قد تستمر العاطفة كعاطفة الحزن أو الفرح ، فتسرى فى أوصال القصيدة أو المقالة أو القصة روح الحزن أو الفرح مثلا ؛ أما أن تظل ثابتة فى درجة قوتها من الكلمة الأولى إلى الكلمة الأخيرة ، فذلك يستحيل من الناحية

(١) النظرات للمنفلوطى : ط ١٢ — ٢ ص ١٦٦ .
(٢) من شعره تحت الطبع .

السيكولوجية والتطبيقية ، لأن العاطفة دفقات ، أشبه ما تكون بموجات البحر ، ولاشك أن الأديب كلما واتته عوامل التركيز ، وعمق المعاناة ، انبثقت العاطفة قوية دفاقة من بؤرة الشعور ، ويكاد يكون صاحبها فى حالة غيبوبة واستغراق تام ، لأنه يعانى عملية خلق ، تسيطر على مشاعره وحواسه ، وذلك قد يستمر لفترة ما ، ثم لاتلبث هذه الموجة أو الدفقة أن تنجاب ، وتتبعها موجة أو دفقة أخرى أقل منها ، وقد تعود لقوتها مرة ثانية ، وهكذا .

ومن هنا تتراوح العواطف قوة وضعفاً نتيجة لتفاوت درجات الثبوت ، ولاشك أننا إذا أخذنا قصيدة كقصيدة ابن الرومى فى رثاء ولده الأوسط ، وقمنا بتحليلها ، فإننا سنقف فى ثناياها على نوع من تفاوت درجات العاطفة ، فآنا قوية نابضة ، وآنا يعلوها الفتور ، وتمسها الصنعة التى تذهب بمائها وحدتها .

فالمشهور عن ابن الرومى أنه لم يرث تزلفاً وتكسباً ، حتى إننا لنعتبر رثاءه مقياساً لصدق عاطفة الرثاء فى الأدب العربى ، فهولم يرث إلا من أحب ، ولم يبك إلا عزيزاً على نفسه كأمه وأخيه وزوجه وأولاده الثلاثة ، وبخاصة ولده الأوسط ، فقصيدته تلك من حيث العاطفة تعد ذوب فؤاد حزين ، لوالد شهد الداء يلح على فلذة كبده ، فيحيل نضرته ذبولا ، وينقله من حمرة الورد إلى صفرة الزعفران ، ثم لاتلبث سطوة الأقدار أن تختطفه ، وتغيبه فى التراب مخلفة لهذا الوالد الحسرة ، والقلب المكلوم .

فإذا به ذلك الإنسان المحطم الذى جرحت النوائب فؤاده ، وثلمت النوازل عواطفه ، فيجأر باللوعة فى زفرات يعلوها النشيج ، معبراً بذلك عما يؤج فى نفسه من حرقة تستعر بين ضلوعه ، وإذا هو شج بآلامه فهو يشكو مأساة النفس المحزونة التى اكتوت بجوى الفاجعة ، والوجدان الذى سحقته النازلة ، فهو يبدأ بمناجاة هادئة ، يستجدى فيها دموع العيون أن تواتيه ، عل ذلك يشفى ما يحسه من جوى ، وهو يعلم أن ذلك لن يرد له ضائعاً ، ولن يجد به نفعاً .

بكاؤكما يشفي ، وإنْ كان لا يُجْدِي
فَجُودا ، فقد أوْدى نظيركما عندي

فالعاطفة فيها من الصدق هذا الطلب الذى يستله من أعماق وجدانه ، وساعده على ذلك هذا المدّ فى ألفات : جودا ، وأودى نظيركما ، ولكن ليست فيها صفة القوة ، لأنها لم تغترف بعد من معين الفاجعة ، وإنما هى حكمة فيها تسرية عن النفس ، وسلوى للفؤاد .

وليست فيها صفة السمو ، لأنه أعرض عن الإحساس بسطوة الموت ، وقسوة الاحتضار ، ليبحث عن الصور البديعية ، ويقتنص فرائدها ، ويؤوب بكلمة (نظيركما) التى نستشف منها جفاف الصورة البيانية لأنه يريد أن يفهم الناس من حوله : أن منزلة الابن كمنزلة عيونه ، محبة واعتزازا .

ثم تأخذ الدهشة بمجامع لبه فيتساءل : كيف بدا للموت أن يختار أوسط صبيته ؟ وهنا ندخل فى أفق الشاعر ونتساءل بدورنا : هل كانت تطيب خواطره ، وتقرّ بلابله ، فيما لو تجاوزت سهام المنية ابنه الأوسط وتخطفت ابنه الأكبر أو الأصغر ، أم هى قسوة الخطب وشدة وقعه قد أذهلته ، وتركته يهذى ، أم غلبته الصنعة اللفظية ، وأحكمت قبضتها على فكره ، فانطلق وراءها ليطرفنا بنوع من المقابلة والطباق بين (أوسط الصبية) و(واسطة العقد ، ومن ثم يستمرئ هذا التصنع فيطالعنا فى الأبيات التالية بشىء من المعاظلة المعنوية ، والمقابلة اللفظية ، حيث يقول :

طَوَاه الرَّدى عنّى فأَضْحَى مزارُه
بعيدًا على قُرْبٍ ، قريبًا على بُعد

وحيث يقول :

لقد أنجزتْ فيه المنايا وَعيدَها
وأخلفت الآمالُ ما كان من وعد

فالمعانى صحيحة ، والوحدة قائمة ، ولكن العاطفة غدت فاترة باردة .
ونستطيع أن نقرر : أن الموجة العاطفية الأولى جاءت شبه منحسرة ، ليس فيها من تيار المد العاطفى إلا عنصر الصدق ، وساعد على هذا الانحسار : ذلكم الصراع القائم فى نفس الشاعر بين العاطفة والصناعة البديعية ، فقلل من ارتفاع الموجة وتدفقها .

ثم جاءت الدفقة الثانية ، وفيها ارتفعت درجة العاطفة ، واشتد غورها فبلغت الذروة بعد الأبيات الستة الأولى ، وذلك عندما أخذ فى تصوير إلحاح النزف على ولده ، وهنا دلف إلى صميم المأساة ، وتمثلت له الفجيعة على حقيقتها فى ملامح ابنه الذى يجود بروحه ، وفى إحساسه الصارخ بمرارة الفقد ، ولم يحاول أن يجرد لنا فضائل ابنه ويسرد محاسنه ، ولكنه طفق يرسم كيفية احتضاره فى دقة بالغة ، فنقل إلى عيوننا ذلك المشهد الرهيب ، مشهد الموت بجلالة وجـــبروته ، ومشهد الطفولة برقتها ووداعتها ، ومشهد الأبوة بلوعتها وبرحائها ، وحملنا على أجنحة الشعر ليضعنا أمام الموت ، فهذه ملامح الطفل تختلج تحت ضربات خروج الروح ، وقد غشيتها الصفرة ، وكستها الآلام ، وهؤلاء هم الأهل يتكبكبون من حوله ، ويضمه الواحد بعد الآخر إلى صدره ضمة الحنان والعطف ، والروح مازالت فى مسيرها وانطلاقها إلى بارئها ، وفى مبارحتها للجسد تموت الأعضاء عضوا فعضواً ، وتغيب نضارة الطفولة ،ويذوى الجمال والتوهج الحرارى ، وأنفس المشاهدين من حوله تحتضر باحتضاره ، والأسى يتنزى من جوانح الأب الحانى ، فيعمد إلى ألفاظه وتعابيره حاملا لنفس الطاقة العاطفية ، فإذا بالكلمات تمور بالظلال والإيحاء وتجلوا لنا الأسرار الخفية ، وتبثنا ما فى وفاضها من جذوة التجربة الشعرية ، وصدق العاطفة ، فالفعل (ألح) الذى أردفه بالحرف : (حتى — إلى — عن) يمثل عنصر المثابرة والزوال ، أما الحروف فقد أدت فى براعة حبكها مشهداً الموت فى دقة متناهية ، والفعل (يذوى) و(تساقط) كلاهما يعرض فى صورة حسية ما أصاب الطفل من ضنى وذبول أسلمه إلى التلاشى ، والنهاية الأبدية .

وهكذا نرى أن حسن اختيار الكلمة الموحية بطاقتها وجرسها ومعناها

يعتبر أول خطوة فى البناء الفنى ، وأن تأثير الكلمات يتفاوت قوة وضعفاً تبعاً لنوعها ، لأن هذه النوعية تلعب دوراً مهماً فى الإيحاء برؤية الشاعر ، فالفعل يكون أكثر تأثيراً فى الذهن ، وأعمق فى إشعاعه الفكرى — كما رأينا فى استعمال : ألحّ ، ويذوى ، وتساقط — من الأسماء والصفات والحروف ، التى تنم عن الفقر الفكرى ، والعوز الأدبى ، والنقص الذوقى ، وتبين عن عدم الدقة فى أداء المعنى المراد حتى أن بعض الشعراء ، إذا أعوزتهم الكلمة الفصيحة ، وعز عليهم اقتناصها مالوا إلى اقتطاف كلماتهم من العامية الدارجة ، أو من اللغات الأجنبية .

وتأتى الدفقة الثالثة ، وفيها انحسار لأن درجة التأثر قد انخفضت ، فإذا به يعود إلى التشابيه والتلاعب اللفظى ، والمقابلة بين الأولاد والجوارح ، فى هذه الأبيات التى بدأها بقوله :

وَأَوْلادُنا مثلُ الجوارحِ أيُّها
فقدناه كان الفاجع البيِّن الفقد(١)

ومن هذا نرى أن العاطفة لم تأخذ صفة الثبات فى قوتها واضطرادها ، وإن أخذت صفة الثبات فى بقائها .

مع القدامى :

وإذا انثنينا فى نظرة إلى الوراء ، فإننا نجد أن نقادنا القدامى قد أحسوا بهذه العواطف ، وإن كانوا لم ينعتوها بهذه الكلمة الاصطلاحية ، التى ننعتها بها اليوم ، فهذا ابن رشيق يعرض لها فيقول : مع الرغبة يكون المرح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ، ورقة التشبيهات ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب..»(٢) .

وقد أشار هؤلاء النقاد بطريق غير مباشر إلى أن أحاسيس الشاعر المنبسطة

---

(١) مختارات ابن الرومى لكامل كيلانى .
(٢) العمدة : ٧٧/١ .

عن عواطفه تتفاوت درجتها ، وتعمق قوتها ، ويتضح صدقها فى موقف دون آخر لدى الشاعر الواحد ، فضلا عن عدة شعراء ، وأثر عنهم فى ذلك : أشعر الناس : امرؤ القيس إذا ركب ، والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب .. » (١) .

وفى الحق لم يخطىء القدامى فى استنتاجهم ، وإن كان ينقصهم التنسيق والربط ، والاستنتاج المبنى على الظواهر والمقدمات ، إذ كل عمل أدبى لا يتأتى إلا إذا حفز إليه باعث قوى . ولاشك أن الباحث سيضعهم فى موضعهم الصحيح من التاريخ ، حيث لم تتيسر لهم سبل الدراسات النفسية الحديثة التى أمدتنا بالمعلومات فى هذه السبل .

مع علم النفس :

يقرر علماء النفس أن الحياة الوجدانية ما هى إلا دوافع للسلوك ، ومن ثم فالوجدان يتوزع كل الحالات النفسية التى يحس بها الإنسان ، والتى تدور حول اللذة والألم . وللحياة الوجدانية هذه ثلاث مراتب .

الأولى : اللذة والألم ، وتلك المرتبة بمثابة القاعدة الأساسية لهذه الحياة .

والثانية : الانفعالات المنبعثة عن هذه القاعدة ، مثل الفرح أو الحزن ، والغضب أو الحلم ، والاطمئنان أو القلق ، والأمل أو اليأس .. وما إلى ذلك . أو بتعبير أدق هى رد فعل لها ، فانفعال الفرح يحدث فى الأفق الباطنى نوعاً من اللذة أو النشوة ، حتى ولو تولد عنها إيلام (الغير) أو إيلام (الذات) ، أما إيلام الغير ، فمثل هذه الصورة ، التى نراها فى سيرة الخليفة عمر بن الخطاب عندما علا بالدرة رأس عمرو بن العاص ، وابنه فى سبيل الانتصاف لفرد من عامة الشعب ، وأما إيلام الذات ، فمثل هذه الصورة التى قرأناها عن سقراط عندما تجرع السم فى سبيل الانتصاف للحق ، وكرامة العقل ، وحرية الفكر .

---

(١) المصدر السابق : ١ / ٦٠

والثالثة تشتمل على العواطف (١) التى ما هى إلا مجموعة الانفعالات التى توحدت ، وتآلفت بشكل خاص — نتيجة تكرار الموقف — حول موضوع معين ، وقد تتولد نتيجة موقف انفعالى واحد دون أن يتكرر حدوثه ، وهذه الأبعاد الثلاثة للحياة الوجدانية نشعر بها من خلال المستوى الخارجى (الجسمى) ، ومن خلال المستوى الداخلى (النفسى) .

وقد يقتصر بعض الدارسين فى أثناء تفسيرهم للعمل الأدبى على المرحلة الثانية وآنا آخر يقتصرون على المرحلة الثالثة ، وقد يراوحون بينهما .. ويجعلونهما من قبيل الترادف ، فما هما إلا لفظان لحقيقة واحدة ، ونعتقد أن الصواب فى هذا التقارض والتبادل ، ولكن بشرط أن نضع فى اعتبارنا أنهما لايعبران عن حقيقة واحدة .

فالانفعال استعداد فطرى مؤقت ، يخضع فى حدوثه لظروف نسبية يزول بزوالها ، ولابد له من مثير خارجى أو داخلى ، ومن كائن يستقبل هذا المثير بجهاز عصبى سليم ، عندئذ تتولد الاستجابة الانفعالية بمصاحبتها الوجدانية كالفرح أو الحزن أو مصاحبتها الجسيمة ، وظواهرها السيكولوجية والتعبيرية وهى أنماط من التمكن البيولوجى لمواجهة الموقف الشعورى ، إذ الشعور أول مرحلة من مراحل خلق العمل الأدبى ، فإذا خلا من الشعور خبا وانطفأ ، ثم تترافد مواد العمل الأدبى وتتضافر من انفعال وفكرة وصورة وخيال لتصبح فناً سوياً — ولا بد للعمل الأدبى من غاية وهدف ، فإذا تجرد منهما ، فقد الروح ، وعاد مصنوعاً يعيا بالتكلف ، ويفصح عن الزيف ، فالصعوبة ليست فى عمق الكيان الداخلى ، وإنما هى تكمن فى المقدرة على ترجمة هذا الانفعال ، وبلورة أشتات التجربة والقدرة على نقلها من لجة النفس ، لأنه طبيعة الكلمة والصورة تختلف عن طبيعة الانفعال ، فالكلمة والصورة ماديان ، والانفعال معنوى .

والعواطف مكتسبة دائمة ، وكثرة إثارة انفعال الحنان مثلا يؤدى إلى

---

(١) أنظر : فى العواطف والانفعالات (مجالات علم النفس لمصطفى فهمى) : ١٠ .

ظهور انفعالات أخرى كالشفقة ، وبعد فترة تتبلور هذه الانفعالات لتصبح عاطفة ، هى (عاطفة الحب) التى لم تكن موجودة من قبل ، وهذه العواطف إذا وجهت إلى شخص من نفس الجنس فهى صداقة وأخوّة ، أو عداوة وبغضاء ، وقد توجه إلى شخص من الجنس الآخر ، فهى آنذاك : عشق ومحبة ، وقد توجه نحو المثل العليا ، والأفكار المجردة ، فهى عندئذ : خير وحق وسعادة .

وإذا وجهت إلى الجماد كالأماكن التى تربطنا بها ذكريات ، فهى حنين كهذه المطالع الطللية فى الشعر القديم ، وما أجمل قول مجنون ليلى :

وأَجهشتُ للتَّوباد حين رأَيته
وكبَّر للرَّحمن .. حين رآنى
وأَذريتُ دمعَ العين .. لما عرفتهُ
ونادى بأَعلى صَوْتِهِ فَدَعَانِى(١)

وما أروع قصيدة إبراهيم ناجى(٢) (العودة) فى هذه السبيل ، فقد وقع ناجى فى تجربة حب انتّهت بفشله ، فطار على وجهه حيناً من الدهر ، ثم شاءت الأقدار أن يعود يوماً إلى المكان الذى ازدهرت فيه عواطفه ، وترعرع فيه حبه ، أو على حد تعبيره : « ركن أحلامه ، وقيثارة مغناه » ، فوجده قد تغير ، ورحل عنه أحبابه ، فأنشد خوداً عروباً من ستة وعشرين بيتاً ، يسطر فيها اعترافاته وذكرياته :

هذه الكعبةُ كُنَّا طائفيها
والمصلِّين صباحًا ومساءً

---

(١) الأغانى : ٢/٤٤ .

(٢) الدكتور ناجى من عمد شعراء مدرسة أبوللو ، وقد جمعت أخيراً وزارة الثقافة المصرية شعره ونشرته فى ديوان واحد باسم (ديوان ناجى) .

كم سجدنا وَعَبَدْنا الحسنَ فيها
كيفَ باللّه رجعنا غرباءَ ؟

* * *

رفرفَ القلبُ بجنبي كالذَّبيحْ
وأنا أهتفُ : يا قلبي اتَّئدْ
فَيُجيبُ الدمع والماضي الجريح
لِمَ عُدْنا ؟ لَيْتَ أنَّا لَمْ نعُدْ

* * *

لِمَ عُدْنا ؟ أَو لم نَطْوِ الغرام
وَفَرَغْنا من حَنِينٍ وأَلَمْ ؟
وَرَضِينا بسكون وسلام
وانْتَهَيْنَا لفراغٍ كالعَدَم

* * *

مَوْطِنُ الحُسنِ ثوى فيه السأَم
وَسَرت أَنْفَاسُه في جوِّه ؟
وأَناخَ اللَّيْلُ فيه .. وَجَثَم
وجرت أَشباحه في بهواه !

* * *

والبلى أَبصرتُه رأْيَ العِيانْ
وَيَدَاه تَنْسِجَان العَنْكَبُوت
صِحت : يا ويحك تبدو في مكان
كل شيءٍ فيه حيٌّ لا يموت !

* * *

كل شيءٍ من سرور .. وَحَزَن
والليالى من بهيج وشَجَى
وأنَا أَسمع أَقـدام الزَّمن
وَخُطَى الوَحدة فوقَ الدَّرج(١)

فالعاطفة لم تتأت فى نظرة عابرة ، أو لمحة سريعة ، فى بيت أو بيتين شأن الشعراء القدامى ، وإنما هى اطالة فى عالمه العاطفى ، وقد دارت حول انفعال واحد .. ، هو إنفعال الشوق إلى هذا المكان ، الذى ارتبط به عاطفياً ، فعـلا وجيب قلبه ، واختلجت مشاعر الحنين عنده إزاء تلك البقعة ، فجعل يصنفها فى هذه المعانى والأفكار والصور ، فإذا بها لوحات فنية ، وأصداء لما يدور فى خـلده :

لوحة تصور موقفه أمام الدار ، وهى صورة وسيعة نرى فيها البيت وقد غدا كعبة ، والشاعر يطوف من حوله ، وكأنه فى محراب مقـدس .

ولوحة نفسية تعبر عن ذلك الخفاق الصغير الذى يختلج بين جوانحه ، ويرفرف رفرفة المذبوح ، وقد تكالبت عليه عوامل الأسى والحسرة تهصر فؤاده ، وتنشب مخالبه فى قلبه دون أن يقوى على طرده ، فيحرق نسيج روحه فى سبيل تجسيد تلك الذكرى الهاربة ، ولـكنه يعيا ، ويستسلم دونها ، ويجيبه الدمع ، والمـاضى الجريح : لم عـدنا ؟

ولوحة تتبـدى فيها مظاهر التغير التى طرأت على الدار بعد أن هجرها الأحباب ، وثوى فيها السأم والكآبة ، والبلى الذى رآه رأى العين ، ويده تسحب على المـكان خيوط العنكبوت .

ثم يـغـذ الشاعر السير فى غيابات المعاناة ، وتتعطل حواسه ، ويدخل فى أفق العاطفة ، ويدور فى أجوائها ، لأنه لا يريد الواقع والحقيقة ، وإنما يريد

---

(١) أنظر : ديوان ناجى : ص ١٧ . (ط التعاون مصر) .

الذكريات الماضية الجميلة ، لا يريد العقل ، ولكنه يريد الوهم ، فإذا به يطرد اليأس ، ويستعيد الأمل الحلو ، والوجود الذى اندرست معالمه ، وإذا كل شيء قد ارتدّ يمور بالبهجة ، ولم يعد الزمن تلك الفترة من الوقت ، وإنما غدا إنساناً تسمع خطاه ، وتتردد أنفاسه .

فالشاعر هنا قد تخطى الواقع الملموس ورفضه ، معتمداً على قوة العاطفة وإثارتها ، لا على التعليل والبينات ، وقد يبدو لبعض الدارسين أن ثمة غلواً ، وفى الحق لا غلواء ، وإنما هى تلك الانفعالات الخلاقة المبدعة ، التى ترتفع إلى ذروة الجمال الفنى ، لتسجل حدثاً جديداً فى عالم التجارب الإنسانية ، وتسجل سبقاً لإدراك حقائق غير متعارفة ، حقائق محجبة مستترة فى ضمير الشاعر ، لكنها سفرت على أنملة قلمه ، كما سفرت ورقاء ابن سينا ورفعت لثام برقعها ، وقد ألمح أفلاطون فى نظرية المثل إلى شيء من هذا ، حيث قال : إن الجمال هو إدراك المثل والحقائق ، فالجمال الفنى لون من ألوان الخلق يغوص فيه الأديب إلى أغوار نفسه لاقتناص أرواح الحقائق ، ومعانقة أطيافها الهاربة ، وليس لوناً من الصناعة البديعية ، أو الإغراب اللغوى ، والتكديس البيانى .

العاطفة والأنواع الأدبية :

تولد العاطفة فى ميدان الأنواع الأدبية كما تولد فى الميادين الأخرى نتيجة البواعث النفسية أوالجسمية — كما عرفنا — وتنطلق من عقالها نحو النزوع والتنفيذ ، فيمر الأديب بما نسميه التجربة والمعاناة ، وهنا تحدث عملية الخلق الأدبى ، وفيها يقع صراع داخلى بين العاطفة والعقل ، العقل الذى يريد أن يتحكم فى التجربة ، ويخضعها للمنطق والواقع ، والعاطفة التى تجمح بها إلى الخيال ، وإلى عوالم الأمانى والمثل ، وهى فى سبيل ذلك تقوض حدود الواقع ، وتكسر قيود المنطق ، وتتجاوز الأساليب والطرائق العقلية ، التى تتواءم ومظاهر الوجود ، ونواميس العالم الخارجى ، لأن ما أدركه الشاعر فى قرارة وجدانه ، واستعذبته مشاعره خلال عملية الاستبطان الداخلى لا يستسيغه العقل ، ولا تقبله حقائق الوجود المتعارفة فى قوانين اليقين العلمية والمنطقية .

ولذلك لا ندهش إذا رأينا الصوفين والرمزين — قد أعرضوا عن إبراز ما لديهم فى قوالب فكرية أو خيالية متعارفة فى أوساط الناس ، لأنها غدت من الوضوح والرتابة ، ولأنها لا تعبر عما يختلج فى قرارة نفوسهم .

« ولا تدع للقارىء نصيباً إيجابياً فى تكميل الصورة ، وتوسيع الفكرة ، وتقوية العاطفة بما يضيفه إلى المعانى من توليد فكرة »(١) — يلجئون إلى الرمز لأنه يفى بحاجاتهم ، ويواكب انفعالهم ، ويشخص حيواتهم النفسية ، ومعانيهم المجردة ، التى لا تقرها حيواتهم العقلية ، أو تعجز عنها .

فالمتصوف فيلسوف خيالى ، إذا التفت إلى العالم الحسى ، لم يجد فيه إلا رموزاً تدل على ما فى نفسه من صور مجردة ، فيمثل النفس بالورقاء ، كما هو الحال عند ابن سينا فى قوله :

هبطتْ إليكَ من المحلّ الأرفع
ورقاءَ ذاتُ تعزّز .. وتمنّع
محجوبة عن كلّ مقلة .. عارف
وهى التى سفرت ولم تتبرقع(٢)

ويمثل الشريعة بالناقة ، والعقل المجرد بالجمل ، والرياضة النفسية بالمهمة القفر ، والإشراق النورانى بالغضا كما هو الحال عند محى الدين بن عربى(٣) فى قوله :

ألَا يا ثَرى نجدٍ متى هِجْتَ من نجد
سَقَتْكَ سَحاب المزن جُودًا على جود

---

(١) دفاع عن البلاغة للزيات : ١٣٢ .

(٢) ديوان ابن سيناء (منشورات كلية الطب بالجزائر — تحقيق نور الدين عبد القادر) ص ٣١ .

(٣) راجع فى ترجمته : ابن عربى لاسين بلاثيوس ، وأعلام العرب رقم ٨٠ بقلم عبدالحفيظ فرغلى ، ومناقب ابن عربى لعبد الله القادرى البغدادى .

وحيَّاكَ من حيَّاك خمسين حجة
بعَوْدٍ على بدْءٍ ، وبدْءٍ على عود

* * *

قطعتُ إليها كلّ قفرٍ وَمَهْمه
على الناقة الكوماءُ ، والجمل الورد
إلى أن تَرَاءي البرقُ من جانب الغَضَا
وقد زادني مسراه ، وَجْدًا على وَجْد(١)

ولا شك أن هذا شبيه بطريقة بعض الرمزيين الذين لا يجدون فى الطبيعة إلا ظواهر متغيرة ، وحقائق مقنعة ، ورموزاً حسية تدل على ما يشعرون به فى داخلهم من المعانى . فتنخل المحسوسات عندهم إلى العواطف ، وتتشح الأشياء بالألوان الانفعالية ، التى يسبغونها عليها من أنفسهم ، فكأن الطبيعة عندهم رمز خارجى ، لحقيقة وجدانية عميقة ، وكأن النفس عندهم مرآة الوجود .

وهذه الرمزية مختلفة عن الرمزية الحديثة التى نقلها كتابنا وشعراؤنا المحدثون عن الغرب ، فقلدوا فيها . موريا ، وريمبو ، ومالارميه ، وفيرلين ، وفاليرى .. وغيرهم ، وهى تقوم على التأثر الموسيقى ، والإيحاء اللفظى ، وتعتمد على خلق جو عاطفى ، تتصل فيه النفس بتجارب العقل الباطن ، فتهيم بالتصوف ، وتدين بالجمال ، وتصبو إلى الغموض والإبهام ، وتتوزع بين الحلم واليقظة ، والنوم والوعى ، والأرض والسماء ، ويتفاوت الرمزيون فى أساليبهم ، فمنهم من يعول على السحر اللفظى مثل (ريمبو) .. ومنهم من يميل إلى الغموض مثل (مالارميه) الذى يجد الشعر الخالص فى الموسيقى اللفظية التى توحى بالصور والانفعالات ، ويعرى الكلمات من معانيها العقلية

---

(١) ديوان ابن عربى (ترجمان الأشواق : ١٤٧) ط دار صادر ، بيروت : ١٩٦١م .

المألوفة، ويبتعد عن التراكيب التى يفرضها منطق العبارة(١)، ونقرأ له هذه العبارة المأثورة : إن البرناسيين يتناولون الشيء كله ، ويظهرونه كله ، فيفقدون بذلك سحر الخفاء (Mystére) ، ويسلبون الذهن نشوة الطرب التى ينشئها فيه اعتقاده بأنه يخلق . إن الشاعر إذا سمى الشيء باسمه أفقده القصيدة ثلاثة أرباع المتعة ، وما هذه المتعة إلا أثر السعادة التى يشعر بها القارىء ، وهو يضرب رويداً رويداً فى أودية الحدس ، وذلك هو الحلم(٢) » .

وقد منح الشعراء المحدثون من هذا التيار ، وبخاصة شعراء لبنان(٣) ، الأمر الذى جعل أديباً كبيراً كأحمد حسن الزيات ينعى عليهم هذا المسلك ، لأنه فى رأيه « مخالف لعبقرية اللغة العربية ، بنت الشمس المشرقة ، والأفق الصحو ، والصحراء العارية(٤) » ، وجملة النماذج الرمزية التى عالجها الشعراء العرب تدور فى فلكين : رمزية الموضوع ، ورمزية الأسلوب(٥) ، فمن النوع الأول قصيدة ميخائيل نعيمة (أوراق الخريف)(٦) .

تَنَاثَرِى !! تَنَاثَرِى !!

تَعَـانَقِى وَعَـانِقِى   أَشْـبـاح ما مَضَـى

وَزَوِّدِى أَنْظَـارَكِ   من طلعـة الفَضَا

هَيْهات أَنْ،هَيْهاتأَن   يَعُودَ ما انْقَضَى

---

(١) الاتجاهات الفكرية فى الشام لجميل صليبا : ص ٢٢٨ .

(٢) دفاع عن البلاغة للزيات : ص ١٣٢ .

(٣) أنظر كتاب الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون غطاس : ١٣٦ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ص ١٥٩ .

(٥) راجع فى هذا الكتاب (الرمزية فى الأدب العربى لدرويش الجندى : ٣٩ ، ٤١٨ ، ٤٣١ .

(٦) واقرأ فى هذا قصيدة : النسر لأبى ريشة ، والتينة الحمقاء : ٣٣٩ ، والحجر الصغير : ١٢٣ لإيليا أبى ماضى ، والإنسان والشجرة : ١٠٥ ، وأنشودة قمحة : ١٩٥ لإدريس الجائى ، والديك الهندى لشوقى ١٢٨/٤ ، وهز الأنوف لشكرى .

وبعد أن تفارقى أترابَ عهدٍ سابق
سيرى بقلبٍ خافق فى موكب القضَا
تَعَانَقى ! ! تَعَانَقى(١)

ومن النوع الثانى(٢) قصيدة نزار قبانى (وشوشة) :

فى ثَغْرها ابْتهال يَهْمِسُ لى تعال
إلى انعتاقٍ أَزْرق حدُوده .. المحال

* * *

لا تستحى فالوردُ فى طريقنا .. تلال
ما دمت لى ، مالى وما قيل ، وما يُقَال

* * *

وَشْوَشَة كريمة سخيّة الظّلال
وَرَغْبة مبحوحة أرى لها خيال
على فم يجوع فى عروقه السؤال
يهتف بى عَقِيقُه غدًا لك النوال(٣)

فهذا شعر « يحملنا على أن نحلم ، لا على أن نفكر ، إذ الألفاظ لم تعد تدل على الأفكار أو الصور التى وضعت ، وإنما تدل كما تدل الرموز على

---

(١) ديوان همس الجفون : ٤٧ .

(٢) واقرأ فى هذا : ميلاد شاعر ، والتمثال لطه المهندس ، وموت الورد لصلاح لبكى ، ورسائل محترقة لناجى ، ونشيد السكون لأديب مظهر ، وقدموس لسعيد عقل ، ويوم خريف لسيد قطب ، والانتظار ليوسف غصوب ، وحياتنا لألبير أديب .

(٣) ديوان طفولة نهد (ط تاسعة ١٩٦٩م) ص : ٤١ .

مناسبات بعيدة ، ومشابهات مبهمة(١) ، لأن الأساس فى ذلك كله ليس موضوع المعانى ، وصدق الدلالة ، وإنما هو الشعور بالجو العاطفى ، والاحتدام النفسى ، والموسيقى اللفظية التى تحرك القلب .

فالشاعر الأول جاءنا بشعر رمزى فى موضوعه ، وهو لا يقصد إلى هذه المعانى المتبدية من خلال القصيدة ، وأن هذه الأوراق تعنى أوراق الخريف الحقيقية ، وأنها تساقط ورقة إثر أخرى ، كلا ، فهو ينكر الوضوح ، وينفر من المحدود ، إنه يريد بها شجرة الحياة ، ويعنى بأوراق الخريف ، أيام العمر التى تنصرم يوماً بعد يوم ، وتتناثر ساعة بعد ساعة ، وينفرط عقدها ، فتضيع فى غيابات الزمن دون عودة ، لقد جسمها الشاعر ، وخلع عليها الحياة ، فخرج بها عن طبيعتها العضوية المادية ، إلى الرمز الوجدانى ، فهى تمر بتجربة الزوال والفناء ، وتكابد مرارة الفراق ، وتعانق أشباح الذكريات ، وتتمتع بمباهج الكون ، قبل أن ينصرم العمر ، وتتفلت أيامه ، لأنها خاضعة لناموس الكون — فهى لا تلبث أن تذبل ، وينطفىء ضوؤها ، ويجف ماؤها — منضوية فى ذلك لقانون القضاء والقدر ، وحتمية المصير المعروف ، حتى إذا آذنت بغروب عادت هذه النبعة إلى عالم الطهر والخير والجمال ، وإن كانت — حتى الرمق الأخير — تظل متشبثة ببريق الحياة ، وزيف سرابها ، وإخال هذه الفكرة قد انتفع فيها الشاعر بالآية القرآنية الكريمة

[اعلموا أنّما الحياةُ الدُّنيا لَعِبٌ ولهوٌ وزينةٌ وتفاخرٌ بينكُم ، وتكاثرٌ فى الأَموالِ والأَولادِ ، كمثلِ غيثٍ أَعجبَ الكفارَ نباتُهُ ، ثم يهيجُ فتراه مصفرًّا ؟ ثم يكون حُطاماً](٢)

* * *

والشاعر الثانى جاءنا بشعر رمزى فى أسلوبه ، فهذه التعابير التى تطفح بها القصيدة ، والتى جانب فيها طرائق الدلالة المألوفة ، واعتمد فيها النسبة غير

---

(١) دفاع عن البلاغة : ١٣٢ .

(٢) سورة : الحديد ، الآية : ٢٠ ، وقارن بسورة الزمر ، الآية : ٢١ .

المتعارفة فى قواميس اللغة ، هى محط الرمزية . (فالانعتاق الأزرق ، والوشوشة السخية الظلال ، والرغبة المبحوحة التى تنعكس ظلالها على الأفواه والسؤال الجائع) ، كلها صور من التعبير الرمزى ، والانفعال المتوهج ، الذى يسكن أرواح الأشياء دون نظر إلى حقائق الدلالة ، والنسبة ، « لأن قيمة الرمز الشعرى ، والانفعال العاطفى ، لا تقوم على النسبة الصادقة بينه وبين الأشياء التى تدل عليها ، بل تقوم على مقدار الصور والأحاسيس التى توحى بها »(١) ، فقد يوحى الانفعال بصورة امرأة تجردت من قيود التقاليد وأغلال العادات ، أو بصورة راقصة عارية ، تلبس غلالة زرقاء لا تكاد تستر مفاتنها عن الناظرين ، أو بصورة انعتاق للشهوات ، والانغماس فى دنيا البوهيميين .. وما إلى ذلك من التصورات التى يمكن أن تتوارد على الخاطر تحت هذا الانطلاق .

والظاهرة الانفعالية ذات الأطياف ، والرموز العميقة — على حد مفهوم سارتر — لا تتحقق فاعليتها إلا بالقراءة النافذة ، إذ القارىء شريك إيجابى فى إعادة الخلق الأدبى ، لا يتم تمامه ، ولا ينضج مفهومه إلا به(٢) .

المجاز والعاطفة :

والحديث عن صدق الدلالة ، والتجسيم ، والوضع اللغوى المتعارف فى المعاجم يتطرق بنا إلى الحديث عن هذه القضية المتعارفة فى ميدان البلاغيين باسم (الحقيقة والمجاز) من طرف ، والعاطفة من طرف آخر ، فالمجاز مأخذه من النسبة القائمة بين الموضوع والمحمول ، فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له فى الوضع اللغوى لملاحظة ما بين الثانى والأول ، فهى من قبيل المجاز ، كقول الصلتان العبدى (٣) :

---

(١) الإتجاهات الفكرية لجميل صليبا : ص ٢٣٠ ، وقارن بالشعر المعاصر فى ضوء النقد الحديث ١٣٢ ، والنقد من خلال تجاربى لعبد اللطيف السحرتى : ٣٤ .

(٢) ما الأدب ؟ لسارتر (ترجمة غنيمى هلال) ص ٥٠ .

(٣) أنظر ترجمته فى الشعر والشعراء لابن قتيبة : ١/٥٠٠ (ط دار المعارف ١٩٦٦م) والموشح للمرزبانى : ٢٢٩ .

أَشَابَ الصغيرَ وأفنى الكبيـ
ر ، كرُّ الغداة ، ومرّ العشى(١)

حيث أسند الشيب إلى تداول الأيام . والحقيقة أن الشيب يتأتى نتيجة لتعطل (هرمونات الغدد) التى تغذى (بويصلات) الشعر .

أما الحقيقة فهى كل كلمة أريد بها ما وضعت له فى أصل الوضع اللغوى كالأسد تريد به ذلك الحيوان المفترس الذى نعرفه فى الغابات ، وفى حدائق الحيوان وفى الحق فإن اللغة أوسع من مجرد المقاييس التى تعارف عليها البلاغيون فى قواعدهم ، لأنهم ينظرون إلى وحدة الدلالة العقلية أو المجازية ، دون نظر إلى التشخيص والتجسيم ، ودون اعتبار للإيحاء والظلال التى توحى بها الكلمات ، ودون نظر لما يقتضيه تصور كل قارىء للكلمة ، فهو — لا شك — يخالف تصور الآخر ، وتكاد تكون كل كلمة كوناً صغيراً قد انطوت فيها المظاهر الانفعالية ، والعقلية ، والحسية .

ومن ثم تتفاوت أقدار الشعراء فى القدرة على استنطاق تلك الكلمات ، والقدرة على اقتناص الحقائق الانفعالية التى يمكن أن يسكبها كل شاعر فى كأس الكلمة ، ونقرأ فى هذا للدكتور لطفى عبد البديع قوله : لا يعد المجاز وضعاً ثانياً يتلو وضعاً سابقاً عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات والمقولات المنطقية ، بل إن إلمامها بالعالم مبناه على الصورة الخاصة التى تصوغها من الحقيقة ، والوكد الانفعالى الذى تفسره بها ، إذ اللغة فى أصل الوضع لا تنفصل عن عواطف الإنسان التى يبلورها فى قوالب الكلمات وهو اعتقاد أسطورى ، الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة ، ومن ثم كان المجاز أسبق من الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية ، والمفردات اللفظية من المسلمات التى يعول عليها العلم الحديث فى أصل اللغة ، وفى ذلك يقول (هيردر —Herder) : لم يكن عجباً والطبيعة تدوى أن تكون فى نظر الإنسان الحساس حية تتكلم وتعمل ، فالإنسان المتوحش ينظر إلى الشجرة

(١) المصدر السابق (ط دار الثقافة ١٩٦٤م) : ١/٤٠٨ .

العظيمة ذات التاج الكبير ، فينفعل لعظمتها وتاجها ، فيقول متعجباً : التاج يزمجر ! الآلهة غاضبة ! ويجثو على ركبتيه ويصلى وهذا تاريخ الإنسان المنفعل الحساس »(١) .

ويذهب ماكس موللر — Max Mullet ، أحد فلاسفة المدرسة الأسطورية إلى القول : بأولوية التصوير اللغوى على الأسطورى .. وقد كان لا بد للإنسان شاء أم لم يشأ أن يتكلم بالمجاز ، ولم يكن ذلك من أجل أنه لم يستطع أن يكبح جماح خياله ، بل لأنه بذل غاية الجهد ، ليظفر بالتعبير الملائم لحاجاته الروحية ، ولطاقاته الانفعالية المتزايدة ... ولا سبيل إلى تقدير وقدة الانفعال ، حق قدرها ، إلا إذا علمنا أن ما نسميه الآن تجسيداً أو تجسيما أو إحيائية ، كان منذ قرون بعيدة أمراً ضرورياً ، لتطور لغتنا ، وتطور منطقنا إذ كان من العسير معرفة العالم الخارجى ، وتصوره بدون ذلك المجاز الجوهرى وتلك الأسطورية الكلية ، وبغير أن ننفخ من روحنا العاطفية فى حقائق الأشياء لنعيد صنعها ونخلقها خلقاً جديداً طبقاً لتصورنا »(٢) .

وقد عرض (جب — gibb ١٨٥٦ — ١٩٠١ للإحيائية فى تاريخ الأدب العربى ، موضحاً بعض سماتها وخصائصها ، فقال : « .. إن هذه الإحيائية التجسيدية تشترك فى الخصائص التى تميز الاحيائية بوجه عام .. إن حقل ما فوق الطبيعة حقل واسع كل السعة ، وإن الإنسان ليتصل بهذا العالم اتصالا مستمراً فى ظروف حياته اليومية كافة ، وهو يتعرض لتأثيراته على وجه دائم متواصل ، وإن طائفة كبرى من أشياء الطبيعة وحوادثها ، لتعتبر موضع رهبة وإجلال ، لأنها ظواهر ما فوق الطبيعة أو ملتقى قواها ، فالعرب كانوا يؤمنون بقوة سحرية تلازم الأشياء كأحجار التعاويذ والأشجار المقدسة والآبار ويعتقدون أن هذه القوى تسكن فى الأشياء أو تكمن فى بعض الكائنات ، وبين هذه الكائنات طائفة من البشر كالسحرة والعرافين ، بله الشعراء (٣) .

---

(١) التركيب اللغوى للأدب : ص ٢٥ بتصرف .

(٢) اقتبسه لطفى عبد البديع فى كتابه (التركيب اللغوى للأدب) .

1 — Ernest Cassier : mitay lenguaje p. 44.

(٣) بنية الفكر الدينى فى الاسلام (ترجمة عادل العوا) ص ٦٦ (ط جامعة دمشق) ١٩٦٤ .

الإنفعال ووحدة الشعور :

إن الانفعال باعتباره ظاهرة نفسية ، واستعداداً فطرياً ، هو واحد ، وهو يخضع لدى جميع الأناسي للاستثارة ، وللكلمات دور فعال فى تعديل الانفعال ، وذلك عندما نقاوم الاستثارة الانفعالية بكلمات تحمل على الطمأنينة أو التحذير ، وللمحاكاة أثر آخر فى تعديل الاستجابات الانفعالية نحو المواقف والأشياء ، وللتربية أثر ثالث فى السيطرة على الموقف الانفعالى وضبطه ، لأنها تعتمد القمع والتوجيه(١) .

وهذه الوحدة الانفعالية ترتبط بوحدة الشعور ، وتتطور معه تطوراً منطقياً أو وجدانياً ، لا اختلاف فى ذلك بين نوع أدبى وآخر ، وذلك راجع إلى شعورنا بالحياة أو ما وراءها ، وخضوعها لإدراكنا ، ولو عن طريق التصور والتخيل .

لكن هذه الوحدة الانفعالية تختلف نوعيتها من أديب إلى آخر ، من حيث سببها وقوتها ، ومن حيث سموها ودرجة سيطرتها على الفكرة ، فبينما نرى هذا العنصر الانفعالى فى بعض الروايات كروايات الكاتب المصرى نجيب محفوظ ، وبخاصة رواية (اللص والكلاب)(٢) ، وهى شاهد على قدرة هذا الفنان الكبير ، وشاهد بين على أنه قادر على تجديد فنه ونفسه ، وكرواية (السد)(٣) لمحمود المسعدى ، الكاتب التونسى ، وكروايةالكاتب الروسى الشهير دستويفسكى (الاخوة كارامازوف)(٤) يتطور على مهل ، فى شبه استمرار متئد ، لا يشعرنا كثيراً بسلطانه على نفس القاص ، بل قد

---

(١) أنظر : ميادين علم النفس لجيلفورد (ترجمة يوسف مراد (ط) دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٦٢م) جـ ١ ص ١٠٨ .

(٢) أنظر : تحليلا لهذه الرواية فى كتاب (بين أدبين) لفاطمة موسى عفيفى : ص ١٣٢ (ط الأنجلو ١٩٦٥م) .

(٣) أنظر : تحليلا لهذه الرواية فى كتاب (من أدبنا المعاصر) لطه حسين : ص ١٠٠ .

(٤) أنظر : تحليلا لهذه الرواية فى كتاب (التفسير النفسى للأدب) لعز الدين اسماعيل : ص ٢١٢ (ط دار المعارف ١٩٦٣م) .

ينعدم فى بعض المواقف — نراه فى المسرحيات ، وبخاصة مسرحيات توفيق الحكيم ، وعزيز أباظة ، وشوقى ولا سيما مسرحية (مجنون ليلى)(١) . ومسرحيات الكاتب النرويجى الطائر الصيت : هنريك إبسن ، ولا سيما مسرحية (دمية البيت — Doll's House) التى تدور حول قضية المرأة ، ومطالبتها بالمساواة فى الحقوق مع الرجل ، فقد اختلفت (نورا — Nora)(٢) مع زوجها ، ثم تركته وتركت معه أولادها الثلاثة ، وخرجت ، وقد صفقت الباب وراءها بعنف ، سمع صداه فى أوروبا ، إذ قامت المرأة منذ ذلك الحين تطالب بحقوقها فى المساواة .

ومسرحيات الكاتب الانجليزى شكسبير ، ولاسيا (هاملت Hamlet (٣) وهى مأساة ، ليست من قبيل (التراجيديا) الانتقامية ، وليست مأساة شاب ينفر من أمه الآثمة أو شاب يعانى (عقدة أوديب) ، إنها كل هذا ، وفوق هذا فهى مأساة دولة الدانيمارك ، وتبيان لما يصيب جسم الدولة من مرض خفى يحاول الزعماء البحث عنه واستئصاله ...

نراه شائعاً فى فصولها ، متفجراً فى مواقفها وأحداثها ، يلتوى بعضه على بعض ليضفر خاتمة يصل فيها إلى الفوران من شدة عنفه وتجمعه .

وبينما نراه فى رسالة كرسالة ابن زيدون (الجدية) يسرى فى أوصالها ليناً متمهلا ، نراه فى خطبة كخطبة على بن أبى طالب فى (الجهاد) يتحول من الهدوء إلى العنف ، ويتطور فى قناته ، وقد حمل طاقات متفجرة ، قد احتفظت بصرامتها وعنفها حتى النهاية .

أنظر قول على : « هذا أخو غامد قد بلغت خيله الأنبار ، وقتل

---

(١) أنظر : تحليلا لهذه المسرحية فى كتاب (المسرحية) لعمر الدسوقى : ص ٤٢٥ (الطبعة الرابعة ، دار الفكر العربى بمصر ١٩٦٦م) ، وفى كتاب (مسرح شوقى) لمحمد مندور .

(٢) أنظر : تحليلا لهذه المسرحية فى النقد الأدبى الحديث لغنيمى هلال : ٦٢١ ، ودائرة معارف الشعب رقم ٧٩ ص ١٠٣ .

(٣) أنظر : تحليلا لهذه المسرحية فى كتاب (التفسير النفسى للأدب) لعز الدين اسماعيل : ص ١٣٠ ، وفى كتاب (بين أدبين) لفاطمة موسى : ٦٤ ، وفى كتاب :
The art of dramatic wyiting by lojos Egri Pitman - 1950.

حسان البكرى(١) ، وأزال خيلكم عن مسالحها(٢) ، وقتل منكم رجالا صالحين .

وقد بلغنى أن الرجل منهم كان يدخل على المرأة المسلمة ، والأخرى المعاهدة (٣) ، فينزع حجلَها (٤) ، وقلبها(٥) ، وَرِعاثها(٦) ، ثم انصرفوا وافرين ، ما نال رجل منهم كلم (٧) ، ولا أريق لهم دم ، فلو أن رجلا مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ، ما كان به ملوماً ، بل كان عندى جديراً ! !(٨) » .

وقد يكون للنمو الزمنى أثر فى سعة هذه الدرجة الانفعالية أو ضيقها ، فى قوتها أو ضعفها ، لأن الرواية كما نعلم أطول من المسرحية ، والرسالة أطول من الخطبة ، فهذا الطول قد خفف من حدتها ، وأطفأ من لهيبها .

وهذا الانفعال يقوى فى الشعر الغنائى والوجدانى منه بخاصة ، لأنه يطوح المظهر الفكرى والعقلى الجاف ، أو يكسر من حدتهما ، ويتخطى ما وراء الأفق العقلى ، لأنه لا يعتمد على برهنة أو استدلال ، وإنما يعتمد على الاستغراق أو الحلول فى روح الأشياء ، وهتك سجن المادة ، واجتياز أسوار العقل ، والتعلق بأذيال الروح ، وأطياف الخيال .

وهنا قد يدخل فى نوع من الضبابية ، وتعلوه الظلال التى تتلبس فيها الرؤية الكاملة ، لحقيقة الانفعال ، لأنه نوع من المطلق والوهم — تشع به

---

(١) هو عامل على رضى الله عنه على الأنبار .
(٢) المسالح : جمع مسلحة ، وهى الثغر حيث يخشى طروق العدو .
(٣) المعاهدة : الذمية .
(٤) الحجل : الخلخال .
(٥) القلب : السوار .
(٦) الرعاث : القرط .
(٧) الكلم : الجرح .
(٨) البيان والتبيين (ط الخانجى ١٩٦٩م) : ٥٣/٢ ، والعقد الفريد : ١٢٨/٣ ، ونهج البلاغة (ط التجارية — تحقيق محى الدين) : ٦٣/١ .

النفس فوق أمواج اللاشعور — أو إدراك للحقائق السابحة فوق سطحه ، ولكن من هذا الإدراك يبقى الشاعر حائراً ، وتتوالى دفقاته الشعورية ، وهى تحمل هذا الوقد العاطفى المتأرجح بين الحقيقة والعدم ، وتتضح هذه الصورة الانفعالية أكثر ما تتضح فى حالات التعبير عن الوجدان ، وفى حالات القلق والحيرة ، لأن الشاعر فى الحالات الأولى ، أى الحالات الوجدانية كما يقول برجسون : يبنيها على معطيات الوجدان .. إذ الوظيفة الرئيسية للحدس (الشعور) والانفعال تتمثل فى الرؤية المباشرة للروح بالروح ، لأنهما وسيلة النفس لإدراك ديمومتها(١) .

.. وهكذا بدلا من أن نجد أنفسنا بإزاء حالات من شأنها دائماً أن تستحيل إلى ألفاظ تصبح متلاصقه مع غيرها من الألفاظ ، نجد أنفسنا بإزاء استمرار غير قابل للقسمة ، استمرار جوهرى لمجرى الحياة الانفعالية(٢) » ، أنظر هذه العاطفة الحزينة الحائرة فى كلمات الشاعر المغربى عبد المجيد بن جلون ، وهو يروى قصة (هواء الضائع) :

أَيُّها النَّجم الَّذى يرمُقُنى
وأنا أَذْرَع ليلَ الزَّمن
اهدنى فى الليل ، أو لا تهدنى
سرت فى الليل ، ورأسى مطرق
أَملى خلفى ، وأسعى للأَمام(٣)

وأنظرها ثانية فى (دموع الشموع) للشاعر محمد البوعنانى :

كفكفى الدمع : يا شموع الصبابات ، فقد سال مدمع
الذكريات فى ظلال الخيال ، فى هيكل الفن ، ومحراب

(١) برجسون لزكريا ابراهيم : ص ٣٥ ، (ط دار المعارف ١٩٦٨م) .
(٢) المرجع نفسه : ص ٢٣٤ .
(٣) ديوان براعم : ٢٠ .

آهاتى وصلاتى ناعيات للغريب مأمله الطلق صريعاً ،
مع المنى العثرات ولحون القيثار روعها الذعر من
اليأس ، تجتلى قسماتى بالنواح المريع ، بالشهقة البحاء
بالشجو ، بالنشيج العاتى(١) .

ولأن الشاعر فى الحالات الثانية ، أى حالات القلق والحيرة يبنيها على المقابلة بين الواقع والباطن ، بين اليقين العقلى ، واليقين الانفعالى ، على الرغم مما قد يبدو من تناقضها : إقرأ قول الشاعر الليبي عبد المجيد المنتصر ، وهو يبحث عن (السعادة) :

نَشَدتك بين الرّبا والنجود
ودون الوجود ، وخلف الوجود
أفى الكون أَنت ؟ أَم الكون فيك؟
أَم البحث عنك سيفنى الجهود(٢)

واقرأ قول الشاعر الجزائرى محمد العيد ، وهو يتشوف إلى هدوء النفس الحائرة ، فيطوف بها هنا وهناك ، وهو فى هذا التطواف يقع بين النقيضين ، لأن نبضه العاطفى يجرى به إلى أقصى التسامى فإذا هو سراب ، فيعود إلى دركات التدنى فإذا رؤيا هباء ، وهو فى ذلك (مستريب حائر) :

بيض وسود ، وأخيار وأشرار
كم تحتوين من الأَضداد يادار
العرش والفرش ،والأَحداث بينهما
خير وشر ، فإقلال وإكثار

* * *

(١) أنظر كتابنا : (الشعر المغربى المعاصر) : ٦٤٠ .
(٢) أنظر كتابنا : (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ٢٤٥ .

واللیل والصبح ، والإنسان عندهما
نعسان مستيقظ ، والماءُ والنّار
أتى على الميز حين ، وهو منتشر
فاش ، إلى أن تأتت منه أضرار(١)

واقرأ ثالثة لأبي العلاء المعرى هذه القصيدة المشهورة :

غيرُ مجدٍ في ملتى واعتقادى
نوح باكٍ ، ولا ترنُّم شادِ
وشبيه صوت النَّعى إذا قيـ
ـس بصوت البشير فى كلِّ ناد
أبكتْ تلكُمُ الحمامة أم غنّـ
ـتْ على فرع غُصنها الميّادِ(٢)

فقد تحولت عواطف الشاعر إلى انفعال جمالى أثار فينا حزناً دفيناً سيطر على مشاعرنا ، وتركنا نتساءل معه : ما الفرق بين البكاء والغناء ، ما الفرق بين إعلان الوفاة ، وإعلان الميلاد ، فكلاهما نبأ ينبغى أن نستقبله بهدوء ..وهكذا نرى أن عواطف الشاعر فى اضطرابها الانفعالى تركته فى موقف يخيل إلينا فيه أنه موقف سلبي ، لأنه أخذ يسوى فيه بين النقيضين ، وفى الحقيقة لم يسو بين النقيضين ، وإنما أراد أن يعبر عن الوجود الإنسانى المنصهر فى بوتقة النفس فى تآلفه وتوحده دون النظر إلى التقرير العقلى ، ودون نظر إلى تحول هذا الانفعال إلى المنطق .

* * *

(١) ديوان العيد : ص ٧ (ط الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٦٧م) .

(٢) سقط الزند (ط وزارة الثقافة المصرية ١٩٦٤ — تحقيق طه حسين وآخرين) ق ٣ ص ٩٧١ .

وقد يتنقل الشعو من حالة إلى حالة معارضة ، أو من موضوع إلى آخر ، وقد تواضع النقاد على تسمية هذا التنقل (بالتطور الكيفى) للانفعال . أما عن تنقل الشعور من حالة إلى حالة فتصوره قصيدة فدوى طوقان (ذات ليلة) وقد سلك انفعالها فى تدفقه دروباً متعددة ، وتلوّن فى كل درب بلون الموجة الشعورية ، فقد بدا متوهجاً يمور بتيار الغربة (العاطفية الجنسية) المتبدية فى (فراغ المخدع من الأليف) ، والغربة (الواقعية النفسية) المتبدية فى أنها تعيش حياتها بغير أمل ، ثم انعطف ينزو بالتعاسة والانطواء ، ثم تسامى نحو الأمل والإشراق ببزوغ بوادر الفرحة والسعادة ؛ قالت :

هَتَف من الجانب الآخر
وكنتُ بعيدة
أَهيمُ وَرَاءَ شَوَاطِىءِ ذاتى
أَهيم بعيدًا ، وليس معى
سوى وَحْشة الليل فى مخدعى
وفى الدار حولى فَرَاغُ الصحارى
وَصَمْتُ القِفَار
وكنت وحيدة
أَعيش حياتى بغير انتظار
بغير انفعالٍ مثار
وكنت طويت كتاب الحنين
وشوقَ السنين
وأَخمدت نارى
ورنَّ هتافك عبر المسافات
يطرق باب انطوائى

يفجر نبع الحياة بأرضى

ويلمس عمق سمائى

فيا للنداوة

نداوة صوْتكَ فى مسمعى

ويالِلطراوة

طراوة كلماتك الغاليات

تلونها بالعتاب ، بمعنى الصبابة

وما زلتُ أُصغى ، ومع كل كلمة

تفتَّح وردة

بقلبى ، وتبزغ نجمة

... ...

ومازلت أُصغى ، وأَحلم أنى

أطير إليك وأعلو

ودربى عبير وظل

ووطءُ حرير يرفّ

وضحكة شمس تهلّ

غدًا نلتقى

ووسّدت خدى ذراع الرضى

ونمت على حلم الزنْبق(١)

* * *

---

(١) ديوان : أعطنى حباً : ص ١١٣ (ط بيروت ١٩٦٠م) .

وأما عن تنقله من موضوع إلى موضوع ، فما أكثر ما يحكى شعرنا القديم هذه (١) الظاهرة ، التى أكثر الجدل من حولها ، وسوف نعرض لها بتفصيل عند الحديث عن (الوحدة الموضوعية) ونأخذ على سبيل المثال معلقة امرىء القيس ، فلقد تعددت موضوعاتها شأن الشعر الجاهلى ، فغدت مقسمة إلى ما يلى :

بكاء الأطلال ، وصف أيام لهوه وسروره ، وذكرياته مع عنيزة يوم (دارة جلجل) ، ثم انتقل إلى وصف الليل ، والوادى القفر ، ثم وصف الفرس والصيد ، وأخيراً وصف البرق والمطر(٢) .

وهذه الموضوعات التى تناولتها المعلقة لاتدل على تفكك فى الشعور ، وإن دلت على تفكك فى « الوحدة التأليفية » أى وحدة التفكير ، ووحدة التنسيق والترابط ، فهى من الصفات التى ينعى علينا فقدها بعض المستشرقين ، وبعض الآخذين من أدبائنا مأخذ الآداب الأجنبية ، إذ يطلعون على ما فيها من وحدة فى التأليف تروقهم ، ثم ينتقلون إلى أدبنا القديم ، فلا يرون تلك الوحدة التأليفية المقررة ، فينعون عليه الاضطراب والتناقض .

على أن هذا الحكم جائر ، لأنهم يقارنون بين شاعر مثقف (٣)(يؤلف) ، وشاعر لاثقافة له (ينشد) ، فيؤدى بهم فساد المقارنة إلى فساد النتيجة .

لاأنكر أنه ليس فى معلقة امرىء القيس وحدة تأليف بالمعنى الذى قدمناه ، ولكن لوتعمق فى درسها الثائرون على الأدب القديم ، لرأوا فيها وحدة حقيقية طبيعية أكثر منها تأليفية ، بديهية أكثر منها صناعية ، وهى وحدة الشعور ، أووحدة التذكار » (٤) .

---

(١) فناقد كغنيمى هلال ينقضها (أنظر : النقد الأدبى الحديث : ص ٤٠١) ، وناقد كأحمد بدوى يدعمها ويقرها (أنظر : أسس النقد الأدبى : ص : ٣٢) .

(٢) أنظر : صفحة ١٠٨ من الكتاب .

(٣) انظر : معلقات العرب لبدوى طبانة : ص ٤٠٢ (ط الانجلو بالقاهرة ١٩٦٧)

(٤) انظر : الشعر الجاهلى لا فرام البستانى : ص ٣٠ .

فالتسلسل النفسي ظاهر فى ثنايا المعلقة ، وقد ربط بين الأجزاء بوحدة الشعور ، ألا وهى وحدة الذكريات ، وهى ما تسمى فى علم النفس (بالتداعى الذهنى) يلمسها ، كل من تعمق فى درس أكثر المعلقات ، وما إليها من الشعر الجاهلى (المطبوع) ، وإن كانت لاتطابق الوحدة المعروفة فى الأدب الغربى فهذه وحدة موضوعية (Objective) تختص بالتأليف نفسه على الأكثر ، وتلك وحدة نفسية داخلية (Subjective) تختص بشعور المنشد » (١) .

* * *

وقد تتعارض الانفعالات مع أنها تتناوب أحياناً على ظاهرة واحدة ، وذلك لأنها تعكس شعوراً متفاوتاً ، فإذا أخذنا ليل (٢) أمرىء القيس فى قوله :

فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصلبه
وأَردَفَ أَعجازاً ، وناءَ بكلكل
أَلَا أَيها الليل الطويل أَلَا انجلى
بصبحٍ ، وما الإِصباح منك بأَمثل(٣)

وجدناه يشكو ألم نفس قلقة حائرة ، وقد انعكس هذا على الليل ، وإذا أخذنا ليل الشاعر الليبى ابراهيم الهونى (٤) فى قوله :

فَعُد ياليلُ ، ويحكَ للأَنام
فما أَحلاكَ فى حُلَلِ الظلام !

---

(١) المرجع السابق ص ٣١ .
(٢) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة بتفصيل فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ٥٧ ـ
(٣) أنظر : ديوان أمرىء القيس (ط المعارف — تحقيق أبى الفضل) : ١٨ .
(٤) أنظر : ترجمة له فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا (: ص ١٥٢ .

وما أبهى جمالك فى هـدوء
يسود الكون من بعد الخصام !
كستك طبيعةُ الأَشياءِ لونـاً
يدل على السكينة والسلام
ويحلو فيك ياليل . . اجتماع
تسـود ربوعه .. لغـة الغرام(١)

وجدناه يهزج بأغاريد الفرحة ، وقد انعكس هذا على الليل حتى غدا بالنسبة له المأوى المحبوب الذى تخلد اليه النفس ، وتحلو انفعالاته التى تسودها لغة الغرام .

وإذا أخذنا ليل الشاعر المغربى عبد المالك البلغيثى :

أَتُرى الليلُ هادئاً وهو مايَفْ
تأُ ، يلقى طبيعة حُلْو درس
فصريح النَّهار فى الليل إيمـا
ءُ ، وأَحلى الهوى ، وِصالٌ بِخِلْس
وطيورٌ تكلمّت لغة الليـ
ل ببطءٍ ، تلذُّ كلٌّ نفس

وجدناه يورد عن إحساس مرهف ، وانفعال فياض ، فيعرض علينا هدوء الليل ماثلا فيما نرى ونسمع ، وفيما يبدو من حركات وسكنات(٢) .

* * *

(١) أنظر : المرجع السابق : ص ٥٨ .

(٢) أنظر مؤلفنا : الأدب العربى الحديث فى المغرب الأقصى ص ٦٢٦ (مخطوط بجامعة القاهرة ، ١٩٦٧م) . وقارن بمجلة (رسالة المغرب : العدد ٤ ، السنة ٦ ، ديسمبر ١٩٤٧م) .

ويتكىء النقاد فى دراسة هذه الظاهرة على مباحث علم النفس ، التى تذهب إلى أن أحوال النفس ليست متشابهة ، وإن كانت متلاحقة ، وليست ثمة حالة تشبه أخرى ، ويضربون لذلك مثلا بالأسلاك الرقيقة التى تحكم بها (أقطار دوائر عجل الدراجات النارية أوغير النارية) ، فإنها إذا دارت ببطء استطاع الناظر أن يبصر الأسلاك عوداً عوداً ، واستطاع أن يحدد لونها فيما إذا كانت ملونة ، وإذا أسرعت الدراجة ، لم تعد تر العين غير خط متوحد الملامح ، لأن العين تعجز عن المتابعة والتفرقة .

ولعل فى قول ابن الرومى ، وكذلك فى قول الشاعر الليبى رفيق المهدوى ، خير تفسير لهذه النظرية ، فالشاعر الأول يرى جمال (وحيد المغنية) — من حيث المظهر والشكل — بأنه موحد المظهر ، ولكن تفاصيل ، وتحديد قسمات هذا الجمال ، يصعب لأن العين لاتستطيع أن تكشف وأن ترى أكثر من المشاهد بهذه الحدقة ، فالرؤية بصرية قائمة على المحسوس والواقع ، أما وراء الرؤية العينية ، فشىء يصعب تحديده ، ويعز بيانه ، وذلك قوله :

يَسْهلُ القولُ : إنها أجمل الأشياءِ
طُرّاً ، ويصعب .. التحديد (١)

والشاعر الثانى يحدثنا عن(انفعاله المبدع) كيف يبنى حقائق الجمال ، وكيف يرفرف القلب بين الجوانح فى حالة من النشوة والإشراق ، فيقع (بالحدس) (٢) على المظهر الجمالى الموحد ، ولكنه لايقنع بهذا المظهر العام ، فيظل يحوم فى العوالم الباطنية ، ويستكنه مخبآت اللاشعور ، عله أن يشفى الجوى ، ويروى ظمأ النفس ، وينقع الغلة ، لأنه ولهان ، لايهدأ له قرار ، ولاتسكن له حال ، إلا إذا صادفت انفعالاته عرائس هواها ، وقد قادته هذه الانفعالات إلى (وزن مبتكر) غير الأوزان المأثورة ، هذا فضلا عن روعة الأثر الأدبى الذى اتحفنا به ، ألا وهو :

---

(١) مختارات ابن الرومى لكامل كيلانى .

(٢) أنظر : تعريفاً للحدس عند برجسون فى كتاب الدكتور زكريا ابراهيم (برجسون) .

كالنحلة فى الرّوضة تعبث بالنوّار

* * *

لايفتأُ حيران كثير الجَوْلان

يقتحم الأَشواكَ الى زهر البستان

لايبلغ ما يمكث مقدار الطيران

إن رفرفَ كالواقفِ ، أَو حوَّم ، أَو طار

كالنحلة فى الروضة تعبثُ بالنوار

* * *

لايقنعُ بالوردِ ، ولا زهر النَّسرين

فيميل مِنَ السَّرو إلى شَجَر المرسين

كالظَّامىء يتلهّف، وا ظمأُ المسكين

لم يرو صدى الغلَّة من نطف الأَزهار

كالنَّحلة فى الرّوضة تعبث بالنوار

* * *

يتأَثر كالزَّيبق إحساساً ، فيراع

فيطير إلى الحُسْنِ ، فتُمسكه الأَضْلاع

لايفتأُ يلتذ بمختلف الاوْجاع

قل : وَاهاً للشَّاعر ، من راه محيار

كالنحلة فى الرّوضة تعبث بالنوار(١)

---

(١) أنظر : كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ٤٧ ، وأنظر : (تحقيقنا لديوان الشاعر) ص ١٤٩ .

الشعر الغنائي والعاطفة :

لما كنا بسبيل الحديث عن مادة الانفعال ، فإن الناقد البصير (١) يستطيع أن يتعرف على صدق الشعور والعاطفة أو زيفها ، وزيف الشعور والعاطفة يتضح فى نواحى كثيرة ، تلمسه أحياناً فى جمود الأسلوب ، وجفاف مائه ، وآنا فى وعورته وإغرابه ، وثالثة فى فقره الفكرى ، وتصنعه اللفظى.

والشعر الغنائى (٢) يكاد يكون فى جملته منبعثاً عن الأفق الوجدانى، لأن منبعه الصحيح هو نفس الشاعر ، وسواء أثار الشاعر هذا الأفق الوجدانى فى تجربة شخصية (٣) محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس بصورة ودلالاته التى تستمد مقوماتها من معين الوجدان ، ومن أعذب أنغامه، ولغاته الفطرية فى فرحه وترحه ، أم نفذ الشاعر من خلال مشاعره الذاتية ، وتجربته الشخصية ، ليمس مسائل الكون ، وقضايا المجتمع ، وأصول الوطنية والقوميات ، وجلال الطبيعة ، والقيم الإنسانية ، فإننا نرى أن هذه المشاعر تتراسل بين الأديب والقارىء ، ويتردد صداها فى مجال النفسين ، وقد ربط بينهما خيط من التعاطف ، فهما شقيقان بالعاطفة ، إلفان بالفكر ، وهكذا نعرف الأدباء والشعراء من خلال نتاجهم ، ونحمل أفكارهم ، وندافع عنهم ، أو نقف ضدهم .

وإذا كان (جيد — Gide) يذهب إلى أن الأصل فى التعاطف هو قوة الإيحاء والتصوير ، فحقيقة قد يكون ذلك ، ولكن من أين للإيحاء بقوة الحياة ؟ ومن أين للتصوير بروعة الإشعاع ؟ لاشك أن مبعث ذلك هو العاطفة ، لأن من طبيعة العمل الفنى أن يوقظ الطاقة الحية فى أبعاده، ومن هنا يختلف القاص والمسرحى والروائى عن الشاعر الوجدانى ، ففى المجرى القصصى والمسرحى والروائى اعتماد فى الدرجة الأولى على الموضوعية والتحليل ، والعنصر

---

(١) أنظر كتابنا : (النقد الأدبى الحديث فى المغرب العربى) ص ٢٠ .

(٢) أنظر : النقد الأدبى الحديث لغنيمى هلال (الفصل الثانى : ص ٣٦٨) .

(٣) أنظر : الفصل الخاص بأنماط التجربة من هذا الكتاب : ص ٦١ .

العقلى ، وفى المجرى الشعرى الغنائى اعتماد فى الدرجة الأولى على قوة الانفعال ، والانفجار العاطفى .

ويترجم الدكتور غنيمى هلال عن (جيد) قوله ، ان قوة الشعر تتمثل فى الإيحاء بالأفكار عن طريق التصوير ، لافى التصريح بالأفكار المجردة ، ولافى المبالغة فى وصفها ، ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لاعلى تسمية ما تولده فى النفس من عواطف ، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم ، والتجريد ، وأبعد عن التصوير والتخصص »(١) .

ونستبين فى قوله : « ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة » نوعاً من التحكم الذى يجانب الحقيقة والواقع ، كما نستبين نوعاً من قلب الحقائق السيكولوجية ، فالعاطفة بجذورها الشعورية هى التى تولد التجربة ، ومن بعد ذلك تبقى التجربة محتفظة بدفء العاطفة فتوحى بأطياف الجمال والفكر ، أو يفتورها فتطفىء الأطياف ، وتبت خيط التعاطف بين الشاعر والقارىء.

ونستبين فى قوله : « إن هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية » نوعاً من الغموض فى المقصد ، ولو فصّل فيه القول ، لاتضحت فكرته ، وإخاله يذهب : إلى أن قيمة التعبير الفنية تضعف فى اتجاه واحد ، ألا وهو الارتباط (بشعر المناسبات) ، لأنها حقيقة ، تترك المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد ، وأبعد عن التصوير . أما أن يرسل القول على اطلاقه ، فليس ذلك من ا لانصاف فى شىء .

وهذا رأى فصلنا فيه القول منذ أكثر من خمسة عشرعاما فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) (٢) ، وفى كتابنا (اتجاهات الأدب الحديث فى المغرب

---

(١) اقتبسه فى كتابه السابق : 1. A. Gide :
anthologie de poésic fraucaise, préface P. x

(٢) أنظر : الفصل الخاص بأغراض الشعر : ص ٦١ .

العربى) (١) ويشاركنا فى هذا الرأى جمهرة من الأدباء والنقاد المحدثين : لشفيق جبرى »(٢) وعبد الغنى حسن (٣) وسامى الدهان (٤) ، وليس فى ذلك عيب مادمنا نرى فيه أنه استجابة لعاطفة خاصة أثارتها هذه المناسبة فى نفس الشاعر . ومن هنا كانت مدائح زهير بن أبى سلمى : شعراً .

---

(١) أنظر : الفصل الخاص بالأغراض التقليدية : ص ٥٠٦ .
(٢) أنظر : أنا والشعر : ص ٤٧ .
(٣) أنظر : الشعر العربى فى المهجر : ص ٩٥ .
(٤) أنظر : الأمير شكيب ارسلان : ص ١٥٢ .

الفصل الثاني

التجربة الشعرية

ماهية التجربة
التجربة الذاتية
التجربة الوطنية
التجربة الجمالية
خصائص التجربة
التجربة الاجتماعية
التجربة التاريخية
مع كليوباترة
التجربة الخيالية
التجربة الأسطورية
التجربة الاشتراكية
التجربة القومية
التجربة الإنسانية
التجربة الفكرية

ماهيـــة التجـــربة

من التعاريف الكثيرة التى رسم بها الأدباء والنقاد صورة تقريبية للشعر. أنه عبارة عن صياغة فنية لتجربة بشرية ، فمادة الشعر إذن — على حد تعبير لاسل آبركرمبي — هى « التجربة الصادقة التى مرّ بها الشاعر ، وليس فى الحياة كلها أمر يمكن أن تعتبره تجربة لها قيمتها الذاتية ، التى تعلو بها على سواها ، بل كل ما تقع عليه الحواس ، وكل ما يمسّ العاطفة ، وكل ما ينفعل به الأديب هو مادة فنه (١) » .

ولقد تخاصم الشعراء والنقاد فى تفسير مضمون (التحربة البشرية) أهى التجربة الشخصية البحتة التى تعتمل فى نفس الشاعر أو الأديب ، ويدّون عنها ما يحس به فى قرارة نفسه ، ودخيلة فؤاده ، من مشاعر فردية خاصة على طريقة الرومانسيين (٢) ، فكأنها نسك بالعاطفة ، واعترافات بحقائق النفس ، وأسرار الكون ، يتناول منها الشاعر فيما يتناول لواعج الحب ، وحرقة الذات ، أوهمسات الغربة والحنين ، أو لمسات الوطنية والجمال ، وما أجمل قول العباس بن الأحنف وهو يصور لواعجه وأشواقه :

أَزَيْنَ نساءِ العـــالمين أجيبى
دُعاءَ مشوقٍ بالعراقِ ، غريب
كتبتُ كتـابى ما أُقيم حروفَه
لشِدّة إعوالى ، وطـولِ نحيبى
أَخطُّ ، وأَمحو ما خَطَطَتُ بِعَبرة
تَسِحَ على القرطاس سحَّ غروب(٣)

---

(١) قواعد النقد الأدبى : ص ٢٦ بتصرف .

(٢) English literature modern. p.- 193

(٣) ديوان ابن الأحنف : ص ٢١ .

وقول علال الفاسى :

بينى وبينك أَربَعٌ ومفاوزٌ تَنئى اللقاءِ
ما بين بحر مائج . . وبعيد صحراءٍ خلاءِ
ياليتنى لو أَستطيع تكيف الجنى الصغير
فأَعودَ مثلَ حمامة ، ولدىَّ أَجنحةٌ تطير
أَو أَغتدى كهباءِ سرى اليك مع النسيم
وأَمسْ خدكَّ خِلْسةً ، وأَكونُ عندك كالمقيم
لكننى ، أَواه ! ! ما إن أَستطيع تكيفاً
إنى أَكاد لأَجل بينك أن أَموت تلهفاً (١)

وقول عبد المجيد بن جلون :

لم تعدْ فى القلب إلا ذكريات
صامتــاتٌ جارحاتٌ موجعـــات
عَهدُنا الحافل بالبهجة مات
عجباً !! مات البهــاءُ المشرق
وانتهت قصتنا . . يا للختام ! (٢)

والحب عند هؤلاء الشعراء يدور أغلبه حول الألم واللهفة ، واجترار الذكريات فهم لاينظمونه استجابة لمغن ، وإنما يغنون لأنفسهم ، مما فاضت به جوانحهم من جوى ممض ، ودمع هتان ، وقد يمزجون ذلك بالطبيعة كقصيدة (المساء) لخليل مطران :

---

(١) مجلة السلام : العدد ٣ ، السنة ١ ، ديسمبر ١٩٣٣م ص : ٤٥ .
(٢) ديوان براعم : ٦٢ .

شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خَوَاطرى
فيجيبنى بِرياحــــه .. الهَوْجَاءُ
ثاوٍ على صخر أَصم ، وليت لى
قلبــاً كهذى الصَّخرة الصَمَّاءُ
ينتابُها موجٌ كموج . . مكارهى
ويفتُّهــا كالسُقْم فى أَعضــائى
والبحر خفَّاقُ الجوانبِ ضائقٌ
كمداً كَصدْرى ساعَةَ الإمساك(١)

وكقصيدة (بَرَدَى) لخليل مردم :

كُنَّا كَزَوْجى حمامٍ ناعمين ضُحى
هذى تَزُقّ ، وذا مستطعم شــاح
إذا تلَاحمَ منقارَاهُما اخْتلَجــا
وامتدّ عُنقَان من عَطشى ومُلْتَاح
وَرَفْرفا غبطة ، واهتَز رأَسهما
رفعاً وخفضاً ، ومن ناحٍ إلى ناح
تبــادلا الزِّقَّ معسولاً بريقهما
ومَازَجا بين أَرْوَاح وأَرواح
لا يشْبَعان ولا يُرْوَى غليلهما
والعذب يُغْرى بإفراط وإلحاح
تحزُّ فى كبدى الذكرى وتوهجها
وربما فَرّجت همى وأَتراحى(٢)

---

(١) ديوان الخليل : ١/١٤٥ .
(٢) ديوان مردم : ١٦٢ .

وكقصيدة (أغنية الكوخ) لمحمود حسن اسماعيل :

إنْ رأيتِ النورَ مذعورَ الخُطَى نحْوَ المغيب
ورأيتِ الطيرَ يَنْقَاد لأوراد الكئيب
ورأيت العِطْرَ نَعْسان على الأيك الرّطيب
ورأيت النَّهرَ سر ، ذابَ فى الصَّمت الرهيب
ورأيت الشمسَ لا شمسَ سوى طيب الغروب
ورأيت الليلَ قديساً تَهَادَى للغيوب
فانظرى تهويمة الوادى ، ونادى : يا حبيبى
تشرق الدنيا ، ويندى جوّها من كل طيب
وتهلّ الفرحة الكبرى على قلبى الكئيب
ويعود الأمل الهارب لى ، عَوْد الغريب(١)

* * *

أم هى التجربة الشخصية المنفتحة على الإنسانية ، بمعنى أن الشخص عندما يعانى هذه التجربة الذاتية ، فليس معنى ذلك أنها موثوقة بحبال هذا الشاعر ، ومحكومة بمنطق عواطفه ، كلا . لأن القارىء يرى فيها أيضاً ذاته وعواطفه ، ويتجاوب معها ، وكأن صاحب التجربة لم يك يفكر فى نفسه ، أو يكشف عن ذات فؤاده فحسب ، بل كان يعبر أيضاً عن تجربة الآخرين ، وينقلها بأمانة ودقة ، ومن ثم فإن هذه التجربة ذات نزعة إنسانية عامة .

* * *

أم هى التجربة الذاتية التى يتمثلها الشاعر ، وقد رآها ، أو سمعها على بساط الحياة ، فهو يستوحيها ، ويتحد بها عن طريق التعاطف ، ثم ينشرها عبيراً وفكراً ، من بعد أن يهىء نفسه وجدانياً وفكرياً لاعتناق الموقف ،

---

(١) ديوان : قاب قوسين : ١٦٣ .

والشعراء مختلفون فى ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، تعينه على ذلك ذاكرة قوية ، وخيال خلاق ، وبعضهم لايجيد إلا فى وصف ما عناه بنفسه .. »(١) .

ونتساءل : هل لهذه التجربة ذات الطابع الذاتى صلة بالموضوعية ؟ يذهب الناقد الجمالى كروتشه : إلى أن التجربة الذاتية وإن صدرت عن وجدان خاص ، إلا أنها تحمل فى نفس الوقت مقومات الموضوعية ، لأن الشاعر يجعل ذاته مصدر الموضوع ، فكأنه يحملها على كفه ، ويضعها أمام فكره ، ليسبر أغوارها ، ويقلب النظر فى جوانبها ، « فتعبيره ذاتى فى نشأته ، ولكنه موضوعى فى عاقبة تعبيره »(٢) ، وهذا التعبير الذى طالعه الشخص فى مرآة نفسه ، ذاتى من ناحية أنه صوّر مشاعر صاحبه ، وموضوعى من ناحية أنه جعل ذاته موطن الموضوع ، ومحتوى المادة ، فكأنه شخص عاطفة الفرحة ، أو انفعال المرارة التى انعكست على نفسه من أدواء المجتمع ، ومن هذه التجارب الذاتية ، التجربةالوطنية ، والتجربة الجمالية .

التجربة الوطنيـة :

إن المدلول الجديد لكلمة وطن أصبح يعنى اليوم : الكيان الجغرافى القومى والسياسى الذى يولد فيه شعب ، ويتخذه مستقراً دائماً له ، يجتمع تحت رايته ، وتربط أبناءه جملة من التقاليد والعواطف والعادات ، والأهداف والمصالح المشتّركة .

والوطنية : هى حب هذا الوطن ، والشعور نحوه بارتباط روحى ، وهى نزعة اجتماعية تربط الفرد بالجماعة ، وتجعله يحبها ، ويفتخر بها ، ويعمل من أجلها ، ويضحى فى سبيلها (٣) » .

---

(١) Spender : The making of a poem, p. 57] – اقتبسه غنيمى هلال . كتابه السابق : ٣٩٢) .

(٢) B. croce ; esthètique. p. 8 — 11 .

(٣) أنظر : كتابنا الاتجاهات الوطنية فى الشعر الحديث : ٥ .

ومما لاشك فيه أن التجربة الشعرية فى مجال الوطنية ، هى طهارة النفس ، والشعر الوطنى الصادق لاتنكر قيمته ، فى تربية (المواطن) ، وذلك بما يغرسه فى النفوس من التحليق فى سماء العواطف النبيلة .. إذ يهيب بالشعوب أن تتمسك بالحرية والكرامة ، ويستحثها على النفور من الذل ، وإباء الضيم ، ويحبب إليها الثورة على الاستعمار (١) ، ونستمع إلى الشاعر أحمد قنابة(٢) . وهو يفتدى وطنه بالروح :

أفديكَ ياوطنى ، ومثلُك يُفْتدى
بالروح من شر الجهالة والعِدا
إنْ لم أَصُنك ، وأقتحم فيك الرّدى
وطنى ، فلستُ فتى على نهج الهدى
أىّ السماء تُظلّنى أىّ التراب يُقلّنى
أى النّفوس تجلنى إن ضاع تفكيرى سُدى
أهوى رباك ، ولحن طيرك إن شَدَى
يستنهض ءِ ادى ، فيشجيه الصّدى(٣)

وإلى الشاعر سليمان تربح (٤) وهو يصور (الحرية) التى يتشوق إليها وطنه ، وقد اكتست تجربته بصدق الإحساس :

تلاشى ليل أوهامى ولاحتْ بنتُ أحلامى
عروس تسحر الدنيا بأضواءٍ . . وأنْسَام
مشت من دّلها سكرى فدب السكر فى هامى

(١) أنظر : كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ١١٦ ، وشعراء الوطنية للرافعى : ٤ .
(٢) أنظر : ترجمته فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ١٨٦ .
(٣) أنظر : كتابنا الإتجاهات الوطنية : ص ٤٧٧ .
(٤) أنظر : ترجمته فى كتابنا (الشعر والشعراء فى ليبيا) ص ١٧٢ .

تمر وليس يبصرها سوى المترفع السامى
تراءت فى بمخيلتى فكانت سرّ إلهامى
وقرّبت بين أضلاعى فكانت روح إقدامى
هى (الحرية المثلى).. لمن لوصالها ظامى(١)

وإلى الشاعر أبى القاسم سعد الله (٢) ، وهو يسجل انطلاقة العملاق العربى على أرض الجزائر ليلة فاتح نوفمبر ١٩٦٤ ، بعد يأس وبعد طول انتظار :

كان حلماً واختمارْ
كان لحناً فى السنين
كان شوقاً فى الصدور
أن نرى الأرض تثور
أرضنا بالذات ، أرض الوادعين
أرضنا البكرى بأفيون الولاء
أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى
كان شوقاً ، كان لحناً ، كان حلماً
أن نرى الأرض تثور
أن نرى الأفيون ناراً فى العيون
غير أن الليلة الغراء شفت عن بطوله
والنداء الحرّ قد هزّ الرجوله
والشتاء السادر المغرور قد عاد ضرام

---

(١) أنظر : كتابنا لإتجاهات الوطنية : ٤٨٢ .
(٢) شاعر جزائرى . أنظر ترجمة له فى كتابنا : الأدب الجزائرى الحديث .

والولاءِ الوافر المخدور قد عاد انتقام(١)

وإلى الشاعر أبي القاسم خمار (٢) أحد أبناء الجزائر الذين ناصروا الثورة الجزائرية فى مختلف أطوارها ، وغذوها بقصائدهم ، وأشادوا ، بمفاخر الشعب الجزائرى وأهابوا به أن ينهض ليتبوأ مكانته اللائقة :

ياساحةَ اللَّهب المقدس زلزلى دنيا بطاحى
واستلهمى ثاراتنا الحمراءُ من ساحٍ لساحى
إناهنا .. من غضبة الأَوراس ، من قمم الكفاح
من قبلة الشهداءِ .. من قلب الملاحم والجراح (٣)

وإلى الشاعر محمد الأخضر السائحى (٤) يصور مصرع أحد المكافحين برصاص الفرنسيين :

أخى صُرِع الغداة مجاهدا
من أَخى ؟
ابن الجزائر والخلود
أَخى ترك الحياة مكافحاً(٥)

وإلى هذه الأنشودة التى رسمها يراع الشاعر صالح خرفى(٦) :

بين الروابى الغافية

---

(١) ديوان : ثائر وحب : ٣٢ .
(٢) أنظر : ترجمة له فى كتابنا : الأدب الجزائرى الجديث .
(٣) ديوان : أوراق : ٦٥ .
(٤) أنظر : ترجمته بالمرجع قبله .
(٥) ديوان : ألوان من الجزائر : ٧٢ .
(٦) أنظر : ترجمة بالمرجع قبله .

في سفح (أَطلسنا) الحبيب

سهرت عيون دامية
تقفر خطا شبح غريب

تلك العيون : أيا أَخي عربية سهرت لنا
وخطا الغريب دخيلة جاءت تمزّق أَرضنا

فارفع نداءك للسما
أَحرارنا في الأَطلس

إنّا فداهم بالدما
فوق الصعيد الأَقدس(١)

التجربة الجمالية :

تعدّدت نوافذ الجمال ، فهو في الخير والحق والمعرفة ، وهو في السماء والكون والطبيعة ، وهو في الطفولة والمرأة ، والشيخوخة ، بل هو في كل شيء « وكأن الله حين يبدع الجميل يرسل في دمه مع الذرة الإنسانية ذرة من مادة الكواكب هي سر عشقه وجاذبيته »(٢) وإذا كان شاعر كأنيس المقدسي قد استهدى الجمال المطلق الذي يمنح من الخير والروح ، ويستمد منه كل فنان وحيه ، كما في قوله :

سرّ الجمالَ الأَزليّ الذي يرى ، ولكن ليس بالأَبصار
منه استمدّ الوحي كل نبيّ منه جرت بدائع الأَشعار
منه ينال الزهر نشر الشّذا والحب بأْس القاهر الجبّارْ

---

(١) ديوان : أطلس المعجزات : ١٩٧ .
(٢) رسائل الأحزان للرافعي : ١٢٩ ، ط الهلال ١٩٢٤م.

الحسن نور خلف ستر عدا　　تنشعُّ منه سائر الأَنوار
وقلَّمــا يراه إلا الأُولى　　أنظارهم تخترق الأَستار
أَعراضــه تغنى ولكنما　　جوهره باق مدى الأَدهار(١)

فإن شاعراً كابن الرومى يرى الجمال فى شىء قد يبدو تافهاً ، أوقليل القيمة، كما فى قوله :

ماأنس لا أنسى خبازاً مررت به　　يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتهـا فى كفِّه كرة　　وبين رؤيتها قوراءِ كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائـرة　　فى لجة الماءِ يلقَى فيه بالحجر(٢)

وهذه التجارب الهينة ، لايغض من قيمتها أنها قليلة الشأن ، متى استطاع الشاعر أن يضفى عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية ما تنفذ به إلى ما فيه من معان جمالية أوإنسانية .

وإذا كان شاعر كمحمد الجيار يرى فى الحب أنه رسالة سماوية ، وأنه خرج به من العالم المادى إلى عالم الصوفية ، كما فى قوله :

أَنا عاشق بحراً خفياً لايـرى　　قلبى له شط ، فأَين الثانى؟
أَنا عاشق أفقاً بعيداً غامضـاً　　بحـر السنا فيه بلا شطآن
الحب جرّدنى فصرت حقيقة　　تصغى لقلب الكون فى إمعان
أَحببت أَعدائى بعطف لاهف　　وسموت عن حقد وعن أَضغان
ما الحب خلواً من رسالة شـاعر　　قدسيـة لرعاية الأَوطان(٣)

---

(١) مجلة الرياض ، السنة ٣ ، العدد ١ ، ص ١٢ .
(٢) ديوان ابن الرومى (جمع كيلانى) : ٣/٣٤١ .
(٣) مجلة الأدب ، السنة ٨ ، حـ ١ ، ص ٤٤ .

فإن التجربة الجمالية فى الحب عند شاعر كراشد الزّبير يراها فى العيون :

لعينيك أغزلُ ضوءُ القمر
وأهدى الندامى رقيق الزهر
وأصنع من نجمة كأس عطر
بحافاته يستحم السحر
وأرشف من وردة . . ريقها
لانعش فى الصدر حلماً خطر (١)

والتجربة الجمالية فى الحب عند شاعر كمحمد جمار يراها فى الشعر الجميل ، بل فى كل شىء .

اليك ياحبيبتى
اليك ياحقيقة
كشعرك الجميل
حقيقة جميل
كأنه أشعة الأصيل
إلى عيونك التى أسميتها البحيرة
عيونك الخضراء .. ياحبيبتى
وكل شىء فيك
يثير ألف غيره (٢)

أما التجربة الجمالية عند شاعر كالشابى فهى فى الخلق الفنى ، وميله

(١) ديوان : أنفاس الربيع : ١١ .
(٢) ديوان ، ربيعى الجريح : ٢١ .

للتثقيف الشعرى وتصافحنا هذه الأناقة فى جل شعره انظر إلى (جنته الضائعة) :

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير

. . .   .

أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور

وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور

مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

نبنى فتهدمها الرياح فلا نضج ولانثور

ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير (١)

بينما نرى التجربة الجمالية عن شاعر كفؤاد كامل تتجلى فى الفن الذى هو مورد الحب والنور:

إنما الفن مورد الحب والنور ، شهى الأهواء ، عذب الورود

إنما الفن أيكة عاش فيها بلبل القلب بين ناى ، وعود

إنما الفن دوحة فى ذراها كل ماشئت من جنى وورود (٢)

بينما نرى التجربة الجمالية عند شاعر كعبد المعطى حجازى هى خلق وابداع وسحر وجمال :

إن يكن فى الأرض سحر أو جمال   فهو للفنان فى الدنيا سناه

أو يكن فى الحب شوق أو ملال   فهو للفنان للحب صداه

أو يكن للشمس نور أو جلال   فهو للفنان مشكاة الحياه

ذلك الفنان وحى منزل   أنطق الصامت ، بل أحيا الموات (٣)

---

(١) ديوان الشابى : ٢٢٩ .

(٢) مجلة الأديب : السنة ٧ ، العدد ٧ ، ص ٣٩ .

(٣) مجلة الرسالة : السنة ٩ ، العدد ١ ، ص ١٢٩ .

خصائص التجـربة :

ويحدثنا الناقد سيد قطب عن خصائص التجربة الأدبية ، فيقول : إن التجربة فى الأدب تبقى أبداً محتفظة بجديتها وحرارتها ، تنفعل لها نفس القارىء ، كلما استعيدت أو استعيد وصفها ، لأنها عادة حية مؤثرة على الدوام .

ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية — وهى غير التجارب العلمية — وأن يصف جزئياتها ، ويسجل الانفعالات التى صاحبتها نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التى صاحبت الانفعال ، وكلما كان دقيقاً فى سرد التفصيلات التى مرت بها التجربة من خلال النفس .. كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبى ، وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الأدبى — فى هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينعزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر فى عمله ، والقارىء له ، يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولا فأول ، ويتحرك خياله ، ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فإذا هو فى النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبها على الأقل (١) .

* * *

أما أن يفتعل الأديب أو الشاعر أو الناقد : التجربة ، ويتكلفها ، فإنه لاشك سيبوء بالفشل ، ولن يفهم السرّ العميق من التجربة ، ولن يقدم لنا أبعاد العمل الفنى ، وينقل لنا مشاهداته ، وتأثيراته الوجدانية — كما ينبغى أن تكون — لأنه لم يحاول أن يخضع نفسه للتجربة التى يمرّ بها الأديب الخلاق عادة ، وأن يتذوقها ، وكأنها حقيقة عاناها ، بحيث يدمجنا فى خاطره المبدع ، ويوقع لنا على موسيقى نفسه الشفافة (٢) .

---

(١) النقد الأدبى : ص ٥٤ .

(٢) An introduction to Aesthetics p. 75.

« وتذوقنا للأعمال الأدبية ، ليس سوى تنظيم لإدراكنا ، لهذه الأعمال ، داخل هالات (استاطيفية) نحملها فى مجالنا النفسى ، وإذا كانت عملية التنظيم تبدو فى حالة الفهم العلمى أوضح منها فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد أو الحس ، فى حين أن العمل الفنى إذا كان يقدم بعض هذه التصورات ، فهو يقدم إلى جانبها صوراً وأحداثاً وضروباً من الإيقاع ، وضروباً من التعبير ، والأحاسيس والعواطف المختلفة ، وهذه تعتبر غامضة بالنسبة للتصورات ، وتلقيها يعتبر غامضاً إذا قيس بتلقى التصورات(١) .

ويرفدنا لاسل آبر كرومبى بوثيقة فى هذا الاتجاه ، حيث يقول : إن الأدب — أياً كانت مناحيه وأوضاعه ، — لابد أن يكون صلة ، والصلة وليدة التجربة ، وحيث لاتكون صلة لايكون أدب . والفن ، أو العمل الأدبى هو الصلة التى تحدث بين المؤلف والقارىء أو المستمع ، إذن فإن ما نعنيه بفن الأدب هو نوع الصلة التى ينشئها هذا الفن (٢) ، فإذا قرأنا قصيدة أحمد البقالى ، وهو يتحدث على لسان أحد الفدائيين المغاربة مصوراً لحظاته الأخيرة ، وهو يدلف إلى المقصلة :

يا أُمتا : ودّعينى .. إنى غَداً سوفَ أُعدم !!
غداً سأُخرجُ فى الفجر ، للقضاء المحتم
سيعدمونى ، لأَنى أَبيْتُ أَن أَتكلم
لأَننى شئت أَلا أَعيشَ عبداً مُذَمَّم
لأَننى شئت أَلا أَعيش نهبـــاً مُقسّم

* * *

غداً سيسلِمُنى السجن فى كسائى المرقّــم
إلى يــد جلّادى الذى ليس .. يرحم

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى : ص ١٥٨ .
(٢) قواعد النقد الأدبى : ص ١٨ .

وسوف يبتر رأسي بحدّ سيف مُثَلَّم
وسوف يفصلها عن جسمي .. ولن أتـألَّم(١)

أو قصيدة إيليا أبي ماضي (المساء) :

السُّحبُ تركضُ في الفضاءِ الرَّحبِ ركضَ الخائفين
والشَّمسُ تبـدو خلفها صفراءَ عاصبةَ الجبين
والبحرُ ساجٍ ، صامتٌ ، فيه خشوع الزاهدين
لكنما عينـاك تائهتان في الأُفـق البعيـــــد
سلمى : بماذا تُفكرين ؟
سلمى : بماذا تحلُمين (٢) ؟

أوقصيدة نازك الملائكة (ذكريات) :

كان ليلٌ ، كانتِ الأنجمُ لُغْزاً لايُحل
كان في روحي شيءٌ صاغه الصمتُ الممل
كان في حسي تخديرٌ ، ووعيٌ مضمحـــل
كان في الليل جُمودٌ .. لايُطَاق
كانت الظلمـةُ أسرارٌ .. تُـراق
كنتُ وحدي ، لم يكن يتبع خطوى غير ظلّي
أنا وحـدي ، أنا والليلُ الشتائيٌّ وظـــلي

* * *

لم أكنْ أحْلُم ، لكن كان في عينيَّ شيءُ
لم أكن أبسم ، لكن كان في روحي ضَوْءُ

---

(١) من شعره تحت الطبع .
(٢) إيليا حياته وشعره لزهير ميرزا : ٧٧٤ .

لم أكن أبكي ، ولكن كان في نفسي نوءُ
مرَّ بي تذكار شيءُ .... لا يُحَدّ
بعض شيءٍ ماله قبلٌ ... وبعد
ربما كان خيالاً صاغه فكري وليلى
وتلفَّت ، ولكن لم أقابل غيرَ ظلِّي (١) !

إذا قرأنا هذه القصائد أحسسنا بأن ثمة صلة تشدنا إلى هؤلاء الشعراء ، ففي القصيدة الأولى نسير مع الشاعر لنرى الخاتمة التي آلت إليها حياة هذا الفدائي ، ونشاطره شعوره ، وننفعل انفعالة الوطنية ، فنشجب كل ظلم واستبداد .

وفي القصيدة الثانية نستجيب لدعوة الشاعر في الإقبال على الحياة ، والإيمان بالمستقبل والوقوف في وجه بعض الثورات التي تشتمل في نفوسنا فتملؤها بالحزن والتشاؤم ، لأنه بعد أن رسم في مطلع القصيدة — كما رأينا — جواً من الطبيعة القائمة الحزينة ، وقدّم إلينا نفسه أوشخصية (سلمى) ، وهي في حالة من الحيرة والظلام ، أخذ يسرّي عنها أساها في المقاطع التالية بقوله :

فَدَعي الكآبة والأسى ، واسترجعي مرح الفتاة
فقد كان وجهك في الضُّحى مثل الضُّحى مُتهلّلاً
فيه البشاشة والبهاءُ
ليكن كذلك في المساءِ

وفي القصيدة الثالثة نذهب مع الشاعرة في رحلة باطنية نغوص فيها إلى أعماق النفس ، لنستمع إلى وجيب القلب ، وخفقات العاطفة ، وتهويمات اللاشعور .

* * *

(١) شظايا ورماد : ١٤٨ (ط المعارف ببغداد ١٩٤٩م)

من هذا نرى أن صدق التجربة يترتب عليه الصدق الفنى ، وهو صدق الإحساس والشعور ، ويترتب عليه مدى عمق التأثر بالمشكل الذى يشعرنا بالاستغراق التام فى التجربة الخاصة ، والصدق الانفعالى كما يراه الشاعر ، لا كما يراه غيره .

قال ألفرد ديه موسيه رداً على من يلومه فى العشق : « إنه أنا الذى أحب » ، وهذه الجملة تحتوى على معان كثيرة ، أى أنه هو الذى يتذوق العشق ، وإنه يعشق بشعوره ، لابشعور غيره ، وأنه هو المسئول عن تلك التجربة (١) .

من أبعاد التجربة :

وثمة أبعاد للتجربة غير التجربة الشخصية والوطنية والجمالية التى تنضح من داخل الإنسان ، فهناك التجارب التى تفد من خارج نفسه ، وقد اختلف فى تحديدها ، ولكنها على أى حال تمتد لتشمل :

١ — التجربة الاجتماعية :

وهى التجربة التى يستقى الأديب عناصرها من مجتمعه وبيئته المحلية ، أو من المجتمع الإنسانى ، فيلاحظها أويسمعها أويقرؤها ، أو يراها ، وهوفى هذا يعتمد خياله فى تصوير الواقع ، وتجسيد أدوائه ، وأدواء المجتمع ، وعلله كثيرة متعددة ، وهنا تتفاوت مقادير الأدباء فى القدرة على المعايشة والتصوير ، ومن صور التجربة الاجتماعية الحية ، قصيدة الشاعر الليبى على صدقى (زوجة الأخ) وفيها يصور حال فتاة اختطف الموت أبويها فلجأت إلى دار أخيها ، ولكن زوجة هذا الأخ لم تحسن معاملتها ، بل أذاقتها الأمرين ؛ فذهبت إلى أخيها تبثه آلامها ، وذات نفسها ، وقد لاذت بالتستر والحذر :

وتسلَّلت كاللصِّ تحمل بين شدقيها الشكاة
لشقيقها فوق الحصير

(١) اقتبسه أحمد أمين فى كتابه (النقد الأدبى) : ص ٩٤ .

تروى فظائع زوجته
تلك التى تهوى عليها بالعصا
وتسومها سوءَ العذاب
فى غيبتـه
تلك التى لم تعطها خبز الصباح
وهى التى حبست وعاءَ السكر القانى الصغير
لتظل قهوتها مريرة
وتروح تشكو زوجته
فى صوتها المهموس مثل الحشرجة
وتقول : لن أبقى ببيتك : يا أخى
إنى عييت ، أخى ، عييت

* * *

من زوجتك
من ضربها لى
من غسل أثواب لها لاتنتهى
من مسح ذياك البلاط
إنى عييت ، أخى ، عييت من الحياة

* * *

حتى المنام حرمته
فى بيتكم
قد غاب وجه أبى وأمى الغالية
وتقول فى صوت تكسره الدموع :

لا ، لا أُريد العيش عندك يا أَخي ..(١)

وقصيدة الشاعر المغربي محمد الحلوى (المعذبون فى الأَرض(٢)) :

مَنْ هؤلاءِ ؟ يلُفُّهم جُنح الدُّجى
غَرْثَى ، عرايا ، فوق أَرصفةِ الدروب
جُثثاً هزيلات على بُسط الترا
ب ، تئن من فرط النعاسة واللغوب
الثلج يُلْحِفها غطاءً مُرْعِشا
والأَرض تفتك بالمفاصل والجنُوب
والجنوعُ موتٌ مُبْطئ يمشى بها
للقبر أَشباحاً تُشيعها الكروب(٣)

(وهيا كل فى الطريق) لعلى الرقيعى :

فى الليل تحميهم كهوف
مثل المقابر قاتمات لاضياءُ
الكلُّ يصرخ فى عياءٍ
الطفل والبنت الصغيرة والرضيع
يا للزمان ! وقسوة الأَلم الفظيع !
حتى الرضيع !
لا أَم تزجيه الحليب ولاالغذاءُ
يا للأَسى ، ولكم يريع !

(١) من شعره تحت الطبع .
(٢) وقرينتها (ماسح الأحذية) .
(٣) ديوان الحلوى : ٥٩ .

نضبت حلوق الثدى من فيض الندى

والبنت والطفل الصغير تَصَايَحا

أواه ! من عنت المواجع والشقاءُ

والأُم تجهش بالبكاءُ

حيرى تحدق فى متاهات الفضاءُ

أين الغـذاءُ

أواه ! هل مات الرجاءُ

لامن يُجيب لها دعاءُ

لاشىءُ يرحم غير أنات الصدى :

أين الغذاءُ (١) ؟

وقصيدة : محمد الطنجاوى (المشعوذ) :

وتقلَّص الشيخُ الوقور

والعين تحدج ..

والرموش ..

وشُعيرات نثيرة

فى الصّدغ

شهباء صغيرة !!

وأنامـل

مقبوضة

مبسوطة

وحسيرة

---

(١) من شعره تحت الطبع .

وتحركت شفتاه

فى شبه ابتهال :

هاتوا الموائد بالثريد

الجن يصرخ :

الثـريد !! (١)

وقصيدة : محمد عبد الرحمن الأسنى (الأجيرة) :

لُعِنت تلك الكنوز

من حرير وَذَخيرة

نَسَجت منِّى أَجيرة

أَقطع العمر أَثيمة

فى كهوف من قذارة

سلبتنى ما نُسميه : الكرامة

— فى بلادى — وطهارة(٢)

وقصيدة عمر الدسوقى (آهة عانس) :

نظرت إلى المرآة ، ثم تنهَدت ... يـأساً ، وقالت فى حديث ضارع :

ربـــاه ، أين محاسنى ومفـــاتنى ... ونضـارة الورد الشذى اليـانع

وجهى الصبوح بدت غضون جبينه ... مرت عليه خطا الزمـان الفاجع

جيدى ترهـل جلده وتغضنت ... إشراقـة الخد الأسيل الناصع

رباه ! هل غاض الشباب وحسنه ... ومضى ، وليس مدى الزمان يراجع(٣)

---

(١) دعوة الحق : العدد ٣ ، السنة ٢ ، ديسمبر ١٩٥٨م : ص ٥٤ .

(٢) رسالة الأديب : العدد ٦ ، السنة ١ ، يونية ١٩٥٨م : ص ٣٢ .

(٣) من شعره تحت الطبع .

وقصيدة شاكر السياب (المومس العمياء) ويقدمها لنا جليل كمال الدين بأنها : أكثر من مأساة اجتماعية ، فنحن نلمس فيها أبعاد التجربة الوطنية والقومية والإنسانية إلى جانب البعد الاجتماعى .

يقول : نحن مدعوون لإبراز البعد الوطنى والقومى والاجتماعى لهذه القصيدة ، لقد قتل والد الفتاة — التى ستكون من بعدئذ مومساً — على البيدر متهماً بسرقة الإقطاعى ، حيث كان والدها فلاحاً جائعاً ، ربما سرق حقاً ، لأنه جائع .. المومس تدفع بعد ذلك الثمن الباهظ ، بل هى تدفع حق ثمن زيت المصباح فى غرفتها — مع أنها ضريرة ، ومع أن الزيت فى العراق يطفو من كامل جسمه ، أو أن العراق يسبح فى بحيرة زيت ينهبها المستعمرون ، وأحذية جنود الاحتلال لم تدنس أرض العراق فقط ، بل دنست حتى الأعراض ، فظهر جيل من البغايا المغتصبات فى بعض المدن ..

ويتساءل الشاعر عن المومس العمياء ، لم تستباح ؟ لايجد حلا ، فيثور على الأمجاد القديمة باسم الواقع الذليل . من المسئول عن هذا الوضع ، وعن نتائجه ؟ ويلمح الشاعر إليه : إنه الإقطاع والاستعمار الذى يستغل الجميع (١)

كل الرجال ، وأهل قريتها ، أليسوا طيبين ؟
كانوا جياعاً — مثلها هى أو أبيها — بائسين
هم مثلها — وهم الرجال — ومثل آلاف البغايا
بالخبز والأطمار يؤتجرون ، والجسد المهين
هو كل مايتملكون ، هم الخطاة بلا خطايا
وهم السكارى بالشرور كهؤلاء الفاجرين بلافجور
الشاربين — كمن تضاجع نفسها — ثمن العشاء
الدافنين خروق بالية الجوارب فى الحذاء

(١) الشعر العربى الحديث : ٢٧٠ .

يتساومون مع البغايا فى العشىّ على الأُجور

ليوفروا ثمن الفطور(١)

وقصيدة الشاعر الجزائرى محمد العيد (تاعس) تتفق مع قصيدة الحليوى السابقة فى الاتجاه العام ، وإن امتازت الأولى بالتعميم ، واتساع الصورة ، وتعدد جوانبها ، على حين قصرها الشاعر الثانى على جانب واحد ، هو هذا (التاعس الناعس) :

بَدَا لعينى تاعسٌ ناعس

على الثَّرى فى الصُّبح بالى الثياب

جَاثٍ على الرِّجلين ، حانى الحَشَا

والظَّهر هاوى الجسم ، ذاوى الشباب

فَهَاج من حُزْنى ، ومن لَوْعتى

كما يهيج النــارَ عُودُ الثقاب (٢)

ومن هذا القبيل (نموذج البخيل) عند موليير (٣) ، ونموذج الشخص الآثم فى سلوكه حين يخلص فى حبه ، وكان أول من ولج هذا الباب فيكتور هوجو فى مسرحيته .. (Marion Delorme) ، ثم قفى على إثره الكاتب النابغة الاسكندر دوماس الابن (١٨٢٤ – ١٨٩٥) فى قصته (غادة الكاميليا) ، وهذه القصة وان كانت تعكس فى جوهرها المظهر الرومانسى بكافة أبعاده ، إلا أنها تتسم بكثير من الواقعية ، لما تعكسه من عادات وتقاليد ، وتصوير لجوانب المجتمع الفرنسى فى أغواره الفاسدة الآثمــة .

والشعر الغنائى الرومانسى يفيض « بنماذج كثيرة للبغايا تستثير العطف ،

---

(١) ديوان أنشودة المطر : ٢١٥ .

(٢) ديوان العيد : ٢٨ .

(٣) أنظر كتابنا : نموذج البخيل فى الأدبين العربى والفرنسى .

لأنهن سقطن ضحايا البؤس والفاقة ، وهاهو ذا ألفريد ديه موسيه يصف بؤس واحدة منهن ، فيقول : أيها الفقر ! إنما أنت البغي ! أنت الذى دفعت إلى هذا الشرير تلك الطفلة .. انظر ، لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا المساء ؟ إلى من توجهت فى تضرعها ؟ لقد توجهت إلى الإله العظيم ! وها هى ذى ، وهى تحت كابوس العار فى هذا الموطن المزرى ، وفى سرير الضعة ، تقدم لأمها حين تعود إلى مسكنها ، ما كسبته هناك (١) .. » .

ويذهب غنيمى هلال إلى أن هذا التيار قد سرى من الأدب الرومانسى الغربى إلى أدبنا الحديث (٢) ، ولاندرى لماذا وفد إلينا من الأدب الغربى ، والدين الإسلامى قد تطرق إلى تقديم صور من ضحايا المجتمع ، ومنها صورة (البغى) فهو لايسارع إلى إقامة الحدّ عليها اعتباطاً ، وهو لايقيم الحدّ إلا فى آخر مرحلة من المراحل ويصحبه بكثير من الشفقة والحنان ، ولكنه فى الوقت نفسه يصبّ جام عذابه على هذا المتذئب الذى حمل إفك العدوان على هذه الضحية ، ومن هذه القاعدة ، نستطيع أن نقول إن شعراءنا طرقوا هذا الاتجاه فى صورة فيها كثير من المسامحة ، والعطف والرثاء ، وخلعوا عليه فيضاً من الشعور الانسانى .

فهم يعالجون مشكلة البغاء بصورة جديدة ، ويلقون أحكاماً لايقرها العرف الاجتماعى المحافظ ، فالبغى عندهم ضحية مظلومة ، وكل من يأتيها ناهب سارق ، وهم يعطفون عليها ، ويشاركونها آلامها ، وتصور هذا قصيدة (ابنة الليل) لعبد الكريم التواتى ، وقصيدة (الراقصة) ، لعبد المجيد بن جلون (٣) ، وقصيدة (دمعة بغى) (٤) لمحمود حسن اسماعيل ،

---

(١) A. de. musset : Ralla, dans : Poésies Nouvelles, éd. Garnier p. 6 — 7. 1

(اقتبسه غنيمى هلال فى كتابه : الأدب المقارن : ٣٠٥) .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٠٦ .

(٣) أنظر مؤلفاً : الأدب المغربى الحديث : ص ٥٨٣ .

(٤) أنظر مجلة أبولو ، السنة ١ ، ص ٨٧٥ .

وقصيدة (الهيكل المستباح) (١) لصالح جودت ؛ وقصيدة (العاهرة) لعلال الفاسى ، وفيها يقص قصة فتاة خدعها شاب بمعسول الكلام ، فأسلمت له نفسها ، ثم تخلى عنها ، فهربت من بيتها تحمل عارها ، ولم تجد أمامها غير طريق الرذيلة ، والشاعر فى قصته مألوم لما وصلت إليه حالها ، ثائر على تجار الرقيق ، وفى نهاية القطعة يطلب لها الرحمة والغفران من رب السماء :

جعلوها كرقيق مالها
حرمةٌ حتى لدى خِلّانها
ربِّ رحماكَ لها بائسة
عُبّدتْ للشّر من إخوانها
ربّ رحماك لها زاهرة
دُعيت بالمسّ من خوانها(٢)

ولم يقصد هؤلاء الشعراء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى للفجور ، وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع لتلافى مثل هذه الأخطاء التى انحدر بسببها هؤلاء النسوة والفتيات إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى استنكار النظم الظالمة فى المجتمع (٣) .

٢ — التجربة التاريخية :

وهى التجربة التى يستمد الأديب عناصرها من التاريخ ، والتاريخ سجل حافل بالأحداث ، وديوان يموج بأخبار الأمم والشعوب ، يطوى بين دفتيه الماضى القريب والبعيد ، وللأديب أن ينشر أى صفحة من صفحاته ، يحس فيها

---

(١) المصدر السابق : السنة ٢ ، ص ٤٧٩ .
(٢) أنظر مؤلفنا : الأدب المغربى الحديث من خلال الصحافة : ص ٥٦٤ .
(٣) أنظر الرومانتيكية لغنيمى هلال (الفصل الأول من الباب الأول) .

حياة أو نفعاً أو استنهاضاً أو عبرة ، ولأنهم فى التجربة شخصية بطلها ، لأنها خرجت من حيز التخصيص إلى التعميم ، ويجود هذا اللون فى المسرحية والقصة (١) والنماذج الإنسانية منها بصفة عامة ، أكثر مما يجود فى القصيدة الغنائية ، لأن الأديب فى المسرحية أو القصة يجمل به أن يتقيد بروح التاريخ ونصوصه ، أما فى الشعر الغنائى فهولايتقيد كثيراً بحرفيه التاريخ ، وإنما يجوز له أن يحور ويتخيل ما ليس فى واقع التاريخ.

والأديب فى كلا التيارين مطالب بالمحافظة على جوهر الفكرة ، حيث أن القيمة الإنسانية لاتتغير بتغير الزمن والتاريخ.

وهنا لابد للأديب من تفهم المقومات الواقعية : من التزام جانب الحياد ، والتقيد بأوامر الموضوعية ، ورفض الإلهام لأنه يعوق مجرى التفكير الحر للوصول إلى استكناه الحقائق والكشف عن العوامل الفعالة التى تعمل فى المجتمع حسناً وقبحاً ، حتى ولو صادمت مشاعر الناس ، ولايشترط فى الحقيقة الواقعية أن تكون واقعة بالفعل ، بل يكفى أن تكون لها نظائر وأشباه فى ميدان الحياة .

وهذه الدعوة التى اعتنقها رواد هذا المذهب وعلى رأسهم (بلزاك) لاتقتصر على الجانب التصويرى للمجتمع ، وإنما تمتد إلى مشاهده المختلفة ، بحيث يعالج الأديب أهدافاً خلقية أواجتماعية أووطنية أودينية ، ويمزق برقع النفاق الاجتماعى ويهتك الستر عن خفايا النفوس البشرية باعتبارها نماذج ، لاعلى أنها أفراد من غير تحرج ولامراهنة .

أغراض التجربة التاريخية :

ومن هذا نرى أن التجربة التاريخية تسير فى اتجاه مخالف لاتجاه الواقعية فهى تعتمد التاريخ وتفاصيله ، وتمده بزاد من العواطف الخاصة ، والتقاليد الموروثة ، وهى تعتمد الإلهام إلى جانب الحقيقة ، ولكنها فى النهاية ترمى إلى

(١) أنظر كتابنا : نموذج البخيل فى الأدبين العربى والفرنسى .

غرض : أخلاقى ، أو اجتماعى ، أو سياسى ، أووطنى ، أو دينى ، أو حضارى ، أو بطولى .

فشاعر كشوقى فى ملحمته (الأندلس الجديدة) ، تلك القصيدة التى نظمها عندما سقطت (أدرنة) فى يد البلغار سنة ١٩١٢ ، يخوض تجربة تاريخية بطريق التداعى والترابط ، فهناك الأندلس الأصيلة ، قد باتت فى خبر كان ، وغدونا نقول (الفردوس المفقود) ، ومن ثم فالشاعر يخشى على (أدرنة) أن تضيع كما ضاعت الأندلس ، ولذلك فهو يركز على الجانب الأخلاقى التعليمى ، لأنه أسس الفضائل ويذكر بهذا الضياع فيقول :

يا أختَ أندلس عليك سلام هوت الخلافة عنك والإسلام

إلى أن يقول :

أَبْقى الممالك : ما المعارف أُسُّه والعدلُ فيه حائطٌ ودِعام
فإذا جرى رَشَدًا ويُمنًا أمركم فامشُوا بنور العلم فهو زِما
ودعُوا التفاخُرَ بالتراثِ،وإن غلا فالمجدُ كَسْبٌ ، والزّمانُ عِصام
إن الغرورَ إذا تملَّك أُمةً كالزّهر يُخفى الموتَ،وهو زُؤام
لا يعدِلَنَّ الملكَ فى شَهواتِكم عَرَضٌ من الدّنيا بدا ، وحطام
ومناصبٌ فى غير موضعها كما حلَّت محلَّ القدرة الأصنام
الملكُ مرتبةُ الشعوب،فإن يفت عزَّ السيادة ، فالشعوبسَوام(١)

وشاعر كالفقيه حسن (٢) ، يسجل الكثير من الأمثال التاريخية ،التى تعكس صفحات من نفسيات الأفراد ، وحياة المجتمعات ، ولاسيما مجتمعه الذى يعيش بين جوانبه ، ويخوض تجاربه ، ومن ثم فهو يعنى بالتجارب

(١) الشوقيات ١/٢٣٠ .
(٢) أنظر : ترجمة له فى كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا : ص ١٩٥ ، والاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى : ٣٩٢ .

الاجتماعية التى استقرت فى مجرى التاريخ ، وعدت بمثابة (الأمثال السائرة) فينظمها شعراً ؛ وهذه (قصة اللئيم) الذى عناه المتنبى بقوله : وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا » .

قد جاء فى الأمثال من قدم على ... لؤم الطباع ، حكاية لا تدفع
يروى بأن فتى وضيعاً كان فى ... بؤس ، وكان بفقره يتوجع
ضاقت به سبل الحياة وساءه ... شظف من العيش الذى لايشبع
لم يلق من يسدى إليه صنيعة ... لقبيح سيرته التى لا تشفع
حتى إذا سئم الحياة وبؤسها ... لاقاه إنسان كريم أروع
فأعانه كرماً على حاجاته ... وقضى له منها الذى يتمنع
فهناك لم يرع الوفاء ، ولم يقم ... لولى نعمته بشكر يسمع
بل جاوز الحد البعيد بلؤمه ... وعدا عليه بما يسوء ويلذع(١)

وشاعر كعلى صدقى فى قصيدته (ذرات رمل) وفيها يعالج التجارب التاريخية التى تمس المشكلات السياسية فى وطنه ، وفى مختلف البلدان الشقيقة ، وقد أمضه ماوقعت فيه بعض البلدان العربية عام ١٩٥٥ من الارتباط بالأحلاف الاستعمارية .

ذرة أخرى لها بالكف تهويم بهمس
إنها التاريخ يروى قصة من أمس أمس
قصة العلج الأوروبى ، وكم قاد لرمس
إمرأة ،طفلاً ،وشيخاً،فى الدجى ،والليل مغسى
قصة استعمار ليبيا ، وهى تحيا فى تأسى
قصة الوطن الطعين

(١) أنظر كتابنا الشعر والشعراء من ليبيا : ص ٧٢ .

قصة الحر الأمين
يفتدى هذا العرين
بالدم القانى السخين

بعدها الذّرات صاحت ، فى امتعاض وغضب
إن فى الأُردن شعباً ، يقدح الآن اللّهب
مزّق الحلف اليهودى ، وقد ثار وهب
إن حلف الغرب ذل وامتهان للعرب
كيف نرضى ؟ لا ، وربّى . إن للشعب الغلب

هو حلف لا نريده
وإلى الغرب نعيده
لا تغرنا وعوده
قطعت أيد تقوده(١)

وشاعر كرفيق (٢) فى قصة (غيث الصغير) ، وفيها يصوّر لنا الشاعر صورة من صور الوطنية الليبية ، فهذا الطفل (غيث) قد فقد والديه فى خلال الكفاح مع الغاصب الإيطالى ، وآواه الملجأ ، ولكن ظلت تراود نفس الطفل شهوة الانتقام من المستبدين الذين ضربوا والديه برصاص البغى.

وفى ذات يوم قام الوالى الإيطالى بزيارة (دار الأيتام) فاستوقفته المقادير أمام غيث ، أخذ يسائله عن حاله ، ثم بدا له أن يختبر ذكاءه فيما لو أعطاه مائة دينار ، ماذا يصنع بها :

قال : ما تصنع (يا غيث) بها ؟ قل لى الحق : ولا تخش ملاما

---

(١) المرجع السابق : ص ١٢٤ .
(٢) أنظر كتابنا : رفيق شاعر الوطنية الليبية : ص ٧٠ .

قال غيث ، وبدا الجد على ... وجهه يشبه ليثاً أو قطاما :
إن لى ثأرا إذا أدركته ... لا أُبالى بعد ، إن ذقت حماما
لو تحصلت على مال به ... اشترى : عدة حرب وحساما
أدرك الثارات ممن قتلوا ... والدى .. إنى أُريد الانتقاما

فما كان من الوالى إلا أن ازدرد هذه الجرأة ، وتلاقت نظراته مع بطانته ، فى نظرة تحمل فى طياتها الموت الزؤام ، ثم ما كان من هذه الشرذمه إلا أن تآمرت بليل لاستئصال هذا الشبل :

نظر الوالى إلى غيث ولم ... يظهر الحقد ، ولا أبدى ملاما
ورأى أتباعه ما غاظهم ... فتعاطوا نظرة كانت كلاما
أضمروا السوء ، ولكن لم يروا ... سبباً يوجب منه الانتقاما
لجأُوا ظلماً وعدواناً إلى ... أفظع الأَفعال ، إذ كانوا لئاما
عادة النذل اغتيال ولذا ... جعلوا سراً له السّم .. طعاما(١)

وشاعر كمحمد الحليوى ، وهو يستعرض تاريخ القيروان ، والعهود الزاهرة التى تعاقبت عليها ، ينظر من خلال تجربته التاريخية إلى العنصر الدينى أكثر من غيره ، لأنه يرى فيه محور عظمة هذه البقعة :

إيه يا أرض الغزاة الفاتحين ! ... وضريح الشهداءُ الخالدين !!
حدّثى عن عقبة فى جنده ... ينشئ القبلة ، والبيت الأمين
قال : يا سكّان هذا القفر من ... أفعوانات ، وآساد عرين
إرحلى عنّا ، فإنا .. ها هنا ... سوف نبنى مَعْقِل الدين الحصين (٢)

وشاعر كعلال الفاسى يخوض تجربة تاريخية إسلامية ، ولكن ينظر فيها

(١) المرجع نفسه : ص ، وديوان الشاعر من تحقيقنا : ٨٥ .
(٢) أنظر : كتابنا الأدب المغربى : ص ٦٦ .

إلى الجوانب الحضارية التى أرفدت العالم قاطبة بنورها ، فى وقت كان يتخبط فى الظلام والعماء ، ويحض الشباب على الوقوف على هذا الماضى العريق ، ليقرءوا ما بين سطوره من قيم حضارتهم الأصيلة ، ومدينتهم الزاهرة :

وَقِفُوا على الآثار من بُنْيَانِها	ولْتَقْرَءُوا منها الذى لن يُكْتَبَا
إن الحضارةَ فى أخصِّ صفاتها	قد مُثلّت فيها بشكل أعجبا
والعبقرية فى أجلّ مثالها	كانت شعاراً عندها مستصحبا
تلك المبانى الشامخات إلى الذرا	والشاهدات بما يُجِلّ (المغربا)
الباعثات على التحرر والأسى	والدافعات لما يعيد المنصبا(١)

وشاعر كعلى محمود طه المهندس فى قصيدته (طارق بن زياد) ، قد اختار تجربة تاريخية بطولية ، لهذا الماضى المجيد ، وقد اعتمد فيها الايقاع العالى ؛ حتى يتسنى له أن يرسم لنا صورة تتناسب وعظمة تلك البطولة :

أشباح جنٍ فوق صدر الماءِ	تهفو بأجنحةٍ من الظلماءِ ؟
أم تلك عِقْبَانُ السماءِ وَثَبْنَ من	قنن الجبال على الخصم النائى
لا ، بل سفين لُحنَ تحت لواءِ	لمن السفين ترى ، وأيٌّ لواءِ ؟
ومن للفتى الجبّارُ تحت شراعها	متربصاً بالموج والأنواءِ ؟(٢)

فى باب المسرح والقصة :

ومن نماذج هذه التجربة فى باب المسرح والقصة : نموذج ليلى والمجنون وزليخا ويوسف ، وكليوباترة ، وهى من الشخصيات التاريخية التى لقيت حظاً بعيداً فى الآداب العالمية ، ولا سيما نموذج كليوباترة ، فقد تناوله جمهرة من الكتاب والشعراء فى مختلف العصور ، وجعلوا منه منفذاً لاتجاهاتهم

---

(١) أنظر : كتابنا الشعر المغربى المعاصر : ص ٥٦٦ .

(٢) ديوان على محمود طه : ص ٦٤ .

وآرائهم الفلسفية والتاريخية ، فالموضوع ليس صراعاً بين الصديقين اللدودين اكتافيوس وانطونيو ، بل إن للنموذج أبعاداً متشعبة ، فهى تمثل فترة تاريخية من حياة مصر ، ومن حياة روما ، وهى تجسم الصراع الخالد بين عاطفتى الحب والواجب ، وهى تعكس أساليب من الخديعة والإغراء والسيطرة ، فضلا عن اصطدام الشرق بالغرب .

ومن هذا النموذج الأخير نقتطف المشهد التالى من مسرحية شوقى الذى نصب نفسه فيها للدفاع عن مصر البطلمية ، وعن كليوباترة ابنة النيل ، ومن ثم قدمها فى صورة الفدائية المتفانية فى خدمة وطنها ، وإعلاء مجده ، تؤثره على كل شىء آخر ، وأنها تستعمل فى سبيل ذلك جميع الحيل التى تصل بها إلى أغراضها النبيلة .

مع مسرحية شوقى :

تقع حوادث هذه المسرحية فى أخريات أيام كليوباترة حوالى سنة ٣٠ق م بين واقعية أكتيوم البحرية التى انتصر فيها (أكتافيوس) بأسطوله على أسطول (أنطونيو) ، وبين انتحار كليوباترة .

وقد سبق أن عالج موضوع كليوباترة كثيرون قبل شوقى فى الأدب الغربى ، وأولهم شكسبير شاعر الإنجليز الأكبر ، وآخرهم (جورج برناردشو) الكاتب الانجليزى الساخر . وقد حاول شوقى أن يخالف كتاب الغرب فى نظرتهم إلى كليوباترة ، حيث أظهروها بالمرأة اللعوب التى تستخدم جمالها وأنوثتها للسيطرة على عقول رجال روما . أما شوقى فنظر اليها على أنها امرأة وطنية قد إستحالت — كما يقول — كل قطرة فى دمائها إلى دماء مصرية خالصة ، حيث ظلت أسرتها البطالسة — يحكمون مصر ثلاثمائة سنة متوالية . وإنها إذا كانت قد انسحبت من موقعة (أكتيوم) بأسطولها فذلك خدعة منها ، حتى يتطاحن الرومان بعضهم مع بعض ويفنى بعضهم بعضا ، ويسلم أسطولها للدفاع عن مصر .

هذا وتدور حوادث الرواية بعد موقعة أكتيوم حيث نزلت جيوش

أكتافيوس إلى الاسكندرية وقابلهم أنطونيو بجيوشه ، وامتنع المصريون عن مساعدته ، وانتصر فى اليوم الأول ، وحين جاء المساء أوقف المعركة وذهب إلى كليوباترة ، وقضى ليلة معربدة أساءت فيها كليوباترة إلى حاشيته الرومانية ولم يفكر فى أمر المعركة التى ستستأنف فى الغد ، فدارت عليه الدائرة وفرّ مدحوراً ، ثم بلغه وهو فى طريقه إلى كليوباترة قد انتحرت حزناً عليه ، وكانت هذه مكيدة ، فطعن نفسه بالخنجر ، وأدركته كليوباترة وهو فى النزع الأخير وآثرت ألا تقع أسيرة فى يد أكتافيوس يعرضها فى أسواق روما . وأعطاها الكاهن المصرى حية لدغتها فماتت .

والمسرحية كما عرضها شوقى واهية الحبكة ، وفيها الكثير من المقطوعات الغنائية الشهيرة مثل (أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا) وسنعرض جزءاً من الفصل الأول ، فهو يدل على الحوادث التى تليه وفيه معظم الشخصيات الرئيسية فى المسرحية .

(فى مكتبة القصر حابى وزينون وليسياس جلوس إلى عملهم ، يسمع جماعة من العامة خارج القصر ينشدون هذا النشيد) .

يومنا فى أكتيوما ذكرهُ فى الأَرض سار
اسأَلوا أُسطول روما هل أَذقناه الدّمارْ

* * *

أَحرز الأُسطول نصراً هزَّ أَعطافَ الديار
شرفا أُسطولَ مصرا حُزْت غاياتِ الفخار

* * *

صارت الإسكندرية هى فى البحر المنار
ولها تاج البرية ولها عرضُ البحار

حابى : اسمع الشعب ذيونُ كيف يُوحون إليه
ملا الجوْ هُتافاً بحياتَىْ قاتِليْه

أَثَّر البهتــانُ فيــه وانطلى الزورُ عليه
يا لــه مِنْ بَبَّغَـاءُ عقـلُهُ فى أُذنيــه

زينون : حابى سمعتُ كما سمعت وراعنى أن الرّمية تحتفى بالرامى
هتفوا بمن شرب الطِّلافى تاجهم وأصار عرشَهُمُو فراشَ غرام
ومشى على تاريخهم مستهزئاً ولو استطاع مشى على الأَهرام

حــابى : أتذكرُ يا (زينون) إذْ انطلقنا إلى الميناءُ نلتمس الهواءُ
وكان البحر كالميّتْ المُسَجَّى وكان الليلُ للميت الرداءُ

زينون : نعمْ وهناك آنَسْنَا سحاباً وراءَ الليل جللت السماءُ
فقلتُ أُنظر (زينون) ترالجوارى يطَأْن الماءَ همساً والفضاءَ
وأقبلت البوارجُ بعد حين سوائبَ لا دليلَ ولا حُداءَ
رجعنَ رجوعُ قرصان أصابوا من الغزو الهزيمةَ والبلاءَ
فلم نسمعْ لملَّاحٍ هتــافاً يُبَشِّرُ بالقدوم ولا نداءَ
ولم نرَ فوق ساريةٍ سراجاً ولا من ثَقْبِ نافذة ضياءَ

حــابى : فماذا قلت ؟

زينون : قــلتُ زينــونَ أَنــى أرى الأُسطولَ بالويلات جاءَ
دخولُ الظافرين يكونُ صُبْحاً ولا تُزْجَى مواكبهمْ مَسَاءَ
فلما أَصبح الصبحُ انتبهنا نرى الأُسطولَ أَزينَ ماتراءى
تبرَّجت البوارجُ بعدَ عُطْلٍ وهزّتْ فى ذوائبها اللِّواءَ
وَرُدِّدَ فى المدينةِ أَن روما عَفَا أُسطولها وَمَضَى هباءَ
فَضَجَّ النّاسُ بالبشرى وكدُّوا حناجِرَهُم هُتَافاً أَو دُعاءَ
هداكَ الله من شعب برىءٍ يُصَرِّفُهُ المُضَلِّلُ كيف شاءَ

ليسياس. (هامساً حابى) (تدخل هيلانة)

حابى صه قد ظهرتْ هيلانة وأقبلتْ بالطَّليعَةِ الفَتَّانَة
تَنْفَحُ كالزَّنْبَقَةِ الْفَيْنَانَهْ

حابى: ليسياسُ أنهاك عن المجانة هيلانةٌ فى القصر قَهْرَمَانَه
لها وقارٌ ولها مكانه

هيلانه: سلامٌ لك يا حابى

حابى: سلامٌ لك هيلانه

هيلانه: أُمرتُ أَن أَقولَ للأَمين ستحضر الملكةُ بعد حين
فبلِّغِ الأَمرَ إلى زينون

حابى: سيدتى سأَفعلُ أَمركما مُمْتَثَلُ

هيلانه: تقْرِنُنى بربَّتى ذلك ما لا أَقبلُ

حابى: هيلانَ أَنتِ ملْكَتى وأَنتِ وحدكِ المَلَك

هيلانه: بل كليوباترا وحدها لم يَحْوِ شَمْسَيْنِ الفلك
إنْ أَنتَ لم تُؤمنْ بها فلستَ لى ولستُ لك

(تخرج هيلانه ويدخل زينون من باب آخر فى هيئة تفكير واضطراب).

حابى: ذاتُ الجلالةِ سيدى قد آذنتنا بالزيارة

زينون: هذه حُجْرَتُها لا عَدِمتْ طيبَ ريَّاها ولا ضوءَ حُلاها
كلُّ يوم تتجلَّى ساعةً ها هنا كالشمس فى عزضحاها
تدخل الدار فَتَنْسَى مُلْكَهَا بلقاءِ الكُتُبِ أو تَنْسَى هواها
(محدثاً نفسه فى ركن قصى من أركان المكتبة):

أَمَّا الشبابُ فقد بَعُدَ   ذَهَبَ الشباب فلم يَعُدْ
ويحى أَمِنْ بعد السنينَ   وقد مَرَرْنَ بلا عَدَد ؟
أَو بَعْدَ طولِ تَجَاربى   ومكانَ علمى فى البلد
تجنى الحسانُ علىَّ ما   لم تجنِ قبلُ على أَحد

ويسمع هذه المفاجأة حابى . فيكاشفه بأَنَّه يُحب وأَنَّه فَضَح نفسه

حابى : أَفِقْ زينونُ أَصحُ من الغوانى   أَبعد الشيب تخدعك النساءُ

زينون : (غاضباً)

أَتعلم يا غلام على عِشْقاً ؟

دعِ الانكارَ قد بَرَحَ الخفاءُ

زينون : ومن أَنباك ؟

حابى : أَنتَ

زينون : وكيفَ ؟

حابى : تَهذى   وَتَفْضحُك الوساوس والهُذاءَ

كمحوم يبوح وليسَ يَدْرى   تكشَّفُ عن سرائره الغطاءُ
أَبعدَ العطفِ والإِشفاق يَشقى   بِصُحْبتك الشبابُ الأَبرياءُ
فكلُّ فتى رأَيتَ زعمتَ صَبًّا   يُخامِرُه من الرّقطاءُ داءُ
وما كعمى الشيوخ إذا أَحبُّوا   وليسَ وراءَ غيرتهم بلاءُ

زينون : إلهى قدفُضحتِ وضلَّ شيبى   وضاعت حكمتى وخبا الذكاءُ

(لحابى)

صدقتَ بُنى بى داءٌ دخيلٌ   وليس إلى الدواءِ لىَ اهتداءُ
عَلَىَّ تَلوَّتِ الأَفعَى فهلْ لى   منَ الأَفعَى ونكْزَتِها نَجَاءُ

أرى ولهاً وأَحْسَبْه جنوناً كسانيه على الكِبَر القَضَاءُ

حابى : وتُعْطَى حين تلقاها ابتساماً وأنطونيوس يُعْطِى ما يشاءُ

صَبَاحُهما مغازلةٌ وَصَيْدٌ وللأَقداح والقُبَلِ المساءُ

أَتهدمُ أُمَّةٌ لتشيد فردًا على أنقاضها بئس البناءُ

موقف شوقى :

بين هذا الجزء كيف أن الشعب المصرى قد خدع ، وظن الأسطول المصرى قد خرج ظافراً من موقعة أكتيوم ،وأن أساطيل روما قد دمر بعضها بعضاً ، وكيف غاظت هتافات الشعب الدالة على سذاجته بعض الوطنيين المصريين الناقمين على كليوباترة وأنطونيو ، وتعجبوا كيف يملا هذا الشعب الجو هتافاً (بحياتى قاتليه) .

وقد وصف شوقى الشعب بأنه (ببغاء عقله فى أذنيه) وأنهم يهتفون .

(بمن شرب الطلا — والخمر — فى تاجهم ، وأصار عرشهمو فراش غرام) .

وبين هذه الخدعة فى الحوار الذى دار بين حابى مساعد أمين المكتبة ، والذى تتمثل فيه الوطنية المصرية ، وبين رفيقه زينون ، وكيف تسلل الأسطول فى الظلام هرباً من المعركة ، حتى إذا أصبح الصباح أخذ حلته وزينته على أنه منتصر .

وَرُدِّد فى المدينة أن روما عفا أُسطولها ومضى هباءَ

وأتى شوقى فى هذه المقدمة بأوائل الحب الذى نشأ بين هيلانة وصيفة كليوباترة ، وبين حابى مساعد أمين المكتبة .

وقد استغلت كليوباترة فيما بعد هذا الحب ، واستطاعت هيلانة أن تستل أضغان حابى عليها وكان على رأس فريق يناوشها، وقد أقطعته هو وهيلانة ضيعة فى طيبة يستمتعان فيها بالحب الذى باركته .

هذا ما أراده شوقى حين ساق قصة هذا الحب الفرعى الذى سار جنباً إلى جنب مع القصة الرئيسية ولكن شوقى كما قال فى مقدمة المسرحية كان يريد أن يظهر عظمة الشعب المصرى ، وإن كان لم يفطن إلى أنه أساء إلى هذا الشعب حين صوّره ببغاء عقله فى أذنيه ، وحين قضى على التمرد فى مبدئه بحب تافه ، فلم يستمر حابى فى عداوته لكليوباترة . وقصة زينون وحبه للملكة تافهة كذلك ، وإنما سقناها لنبين بعض الاستطرادات التى أوهت الحبكة لدى شوقى ، ولنبين كيف كان ينظر حابى إلى أعمال كليوباترة وارتمائها فى أحضان أنطونيوس ، وكيف وبخ زينون أستاذه على حبه لكليوباترة ، وأن تعظيمه لها ليس فى محله وهو بهذا التعليم يهدم أمة ليشيد فرداً على أنقاضها .

ومع كل هذا فقد حاول شوقى فى بقية المسرحية أن يدافع عن كليوباترة فإذا كان الشعب قد قصر فى وطنيته فقد استخدمت كليوباترة دهاءها وسياستها وجمالها لخدمة وطنها :

قلت روما تصدّعت فترى شطـ رأ من القوم فى عداوة شَطْرِ
وتبينت أَن روما إذا زالت عن البحر لم يسدْ فيه غيرى

وأن غايتها فى صيانة عرشها وعرش مصر ، فلما رأت الغدر من أكتافيوس أبت أن تعيش ذليلة ، يعرضها فى أسواق روما وآثرت الانتحار :

يريد لِيَعْرِضَنى فى غدٍ على شَعبِ روما كأنّى سَلب
ويفضحَ مِصْـرَ وسلطانَها وتاجَ العصورِ وعرشَ الحِقَب
لقد ساءَ تدبير أكتافيوس ولم يلقَ من خدعتى ما أُحب

وهكذا مجد شوقى كليوباترة ونظر إليها نظرة وطنية ، وعدها حامية عرش مصر ، فى حين لم يهتم بالشعب أى اهتمام ، بل حط من قدره . وشوقى كان يعيش فى كنف ملوك مصر ، فلا عجب إذا كانت هذه نظرته .

على أن هذه المسرحية فى جملتها تعد أحسن مسرحيات شوقى وأقلها

عيوباً وأروعها شعراً وإن لم يتعمق فى دراسة النفوس ، وبخاصة فى نفسية كليوباترة ، وهى من هى فى دهائها وفتنتها وتجربتها مع ثلاثة من القياصرة .

٣ ـ التجــربة الخيـالية :

وهى التى تكتسب مقوماتها من الخيال ، أظهر شواهد هذه التجربة تتأتى عند الرمزيين والسرياليين الذين ابتعدوا عن الواقع لينفذوا إلى عالم الرؤى والأشباح ، فقد جنح هؤلاء وهؤلاء ، كما جنح معهم أصحاب الفن للفن إلى خلق تجارب لم يحسوا بها فى الواقع ، وحتى إذا تسربت إليهم من الواقع ، فإنهم لا يلبثون غير قليل حتى يقذفوا بها إلى عوالم اللاشعور ، وذلك ليتيحوا لتجربتهم أن تطبع بطابع الخيال وأن تهوم فيما وراء الواقع ، وأن تقبس من أحلام اليقظة ، فيتكلفون العشق ، وهم غير عشاق ، ويتكلفون الحزن وهم غير حزانى ، وهنا مجال كبير للحديث عن الصدق الواقعى ، فقد ينجح الشاعر أو القاص فنياً ، ولكنه قد يخفق واقعياً ، لأنه تحمل تجربة غير صادقة ، ونأخذ على سبيل المثال بعض الشعراء الذين نجحوا فى طرق هذا الباب ، وولوج هذه التجربة ، فرحلة أبى العلاء المعرى إلى عالم الجنة والنار فى (رسالة الغفران)(١) ورحلة دانتى الإيطالى فى (الكوميديا الإلهية)(٢) ورحلة ملتن الشاعر الإنجليزى فى (الفردوس المفقود)(٣) ، ورحلة الشاعر المهجرى فوزى المعلوف فى ملحمته (بساط الريح)(٤) ، ورحلتا ابراهيم الهمشرى(٥) فى قصيدتيه (رحلة إلى آدم) ، و(رحلة الموت) وهما من قبيل التجارب المتخيلة التى وفق فيها أصحابها من جهة ، والتى لاقت نجاحاً فى الآداب العالمية من جهة ثانية ، ومبعث هذا النجاح لدى هؤلاء الشعراء مرده إلى أشواق الروح إلى المجهول ، وميلها إلى كشف ما وراء الواقع ، وهتك

---

(١) أنظر : نص الرسالة بتحقيق بنت الشاطىء (ط الرابعة دار المعارف بالقاهرة) .
(٢) أنظر : ترجمة هذه الملحمة بقلم الدكتور حسن عثمان ، ط دار المعارف بمصر ١٩٦٤م.
(٣) أنظر : قصة الأدب فى العالم ، القسم الأول من الجزء الثانى : ٢٣٨ (ط لجنة التأليف سنة ١٩٦٠م) .
(٤) أنظر : شاعر الطيارة للبدوى الملثم (ط دار المعارف ١٩٦٣م) .
(٥) أنظر : ترجمة له فى كتابنا الشعر والشعراء : ص ١٥٢ .

أسرار هذا المحجب الذى يعلوه الضباب ويلفه الظلام ، ونقتبس من ملحمة (رحلة إلى آدم) المقطع التالى .

ركبتُ على ظهرِ الخيالِ ،فطاف بى … عوالم أرقى من عويلمنا السفلى
وما[1] زلت استجدى الملائك سائلا … ولكنهم لم يفهموا القصد من قولى
يناجون مولاهم : قياماً وسُجَّدا … لهم ضجة بالحمد والشكر كالنَّحل
فما فيهم رأس يُصرّف أَمره … لمرءُوسه بعد الإهانة والعدل
ولا سيد يجنى احتقار مسوده … ولا فيهم من يدعى شرف الأَصل
مشيت رويداً كى أُكلم واحداً … قريباً ، وقبل النطق لامسه ظلِّى
فقال : أبرقىّ ؟ فقلت له : نعم ، … وقد جئت من (برقة) لأَبحث عن أَصلى
وقلت له : بالله ، كيف عرفتنى ؟ … فقال : على جبهاتكم طابع النَّخل
فقال وقد أَبدى إلى تجهماً : … بعيداً ،فما بينى وبينك من وصل
فنحن جنود الله من نور نوره … خلقنا ، وما لله فى الخلق من مثل
عبدناه حتى ما تنام عيوننا … وأَنتم خلقتم من تراب ،ومن رمل
فقلت أما زلتم تقولون : هكذا … وقد قلتم : فى آدم القول من قبل ؟
ولما أَراد الله إسناد ملكه … لآدم ، قلتم : يفسد الأَرض بالقتل
فقال : نعم ، قلنا بأَمر إلهنا … وإن الذى قلناه ، حقق بالفعل
وقال : انصرف عنى ، فها هو آدم … أبوك ، فإنى عنك بالله فى شغل
فغادرته أَجرى سريعاً ، وتارة … أَمر على الأَملاك أَمشى على مهل
وما زلت أَسرى من سماء لغيرها … إلى أَن عددت الستَّ سيراً على الرِّجل
رأَت خيمةً عينى ، فسر سرورها … فيممتها ، والبشر يلعب بالعقل
وبعد قليل قد وقفت ببابها … وقلت : سلام ، هل أَحطُّ بكم رحلى؟
فقيل بصوت خافت : مرحباً بمن … أَتى زائراً ،قد جئتَ للصحب ،والأَهل

---

(١) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا : ص ١٥٣

وهذا الاتجاه فى الرحلات الخيالية ، يؤكد لنا تطلع هذا الشاعر الليبى فى الرحلة الأولى : إلى السماء ، وتقليب وجهه فى أكنافها ، وحنينه إلى هذا العالم العلوى ، عالم الطهر والخير والجمال ، حيث يلتقى بأبيه آدم ، وأمه حواء وفى الثانية يذكرنا الشاعر بخواطر الموت ، وإغفاءة العين ، وسكون الروح وظلمة القبر ، التى لا يكاد يصدق المرء بأنه سيلجها —أو على الأصح— سيفقد إحساسه بنفسه ، وبما حوله .

وإخال الشاعر قد لقى من عنت الأيام وتصاريفها ما جعل خاطر الموت يراوده ، وهواجس الفناء تعدو عليه ، حتى إنه لينطلق من الدنيا إلى الآخرة ، ومن ظهر الأرض إلى بطنها ، حيث حساب الملكين ، ومستقر الأجساد .

ومع أن هذه الرحلة (القـبرية) كان طابعها النقد ، فإن الشاعر لم يحدثنا فيها : عن فلسفة الموت كأبى العلاء مثلا فى قصيدته (غير مجد) ، وعما ينقمه من الحياة التى ستنتهى على أى حال ، كما فى قصيدة المازنى التى ترجمها عن الألمانية (يمل الفتى طول الحياة) ، وعن خوالج النفس فى هذا العالم الموحش ، وعن البواعث التى تدفع بالمرء — مع وثوقه من هذا المصير — إلى أن ينزع إلى خلة الرياء العريق فى أبناء آدم ، فيستفظع هذه الخوالج ، ويرى أن فى ذلك تنغيصاً له وهو لذلك — أى المرء — يحاول أن يغرى نفسه بأن هناك من سبقه إلى القبر ، وهناك من سيلحقه ، وبأن هناك تجدداً فى الحياة ، وخلوداً فى الدار الباقيـة .

ومن التعلق بأهداب الحياة انبثقت البواعث التى تقول بتناسخ الأرواح ، والتى تسوق الإنسان إلى أن يفكر فى تخليد ذكره فى أولاده .

٤ — التجـربة الأســطورية :

إن مقومات هذه التجربة قريبة من التجربة التاريخية مع الفارق الشاسع ، فهناك ذخيرة ، ورصيد من حقائق ثابتة يلجأ إليها الأديب ، وهنا ذخيرة ورصيد ، ولـكنها أمور غير ثابتة تاريخياً أو علمياً ، والأسطورة كما نعرف هى مدخل التاريخ ، وهى تنبع من محيط الشعوب البدائية ، أو الشعوب الراقية فى دور طفولتها ؛ فطفولة الأدب العربى فيها أساطير ، وإن كانت

قليلة ، وطفولة الأدب الإغريقى حافلة بمثل هذه الأساطير ، وما أكثر أساطير أفريقيا السوداء ، حيث ما تزال تعيش بعض الشعوب البدائية ، ويلجأ الأديب إلى مثل هذه الأساطير ليبنى على فكرتها قصة أو مسرحية ، أو قصيدة ، وليتخذ منها عملا فنياً لتجانسها مع تجربة شخصية عاناها ، ومن هذا القبيل : أسطورة (شهرزاد) وأسطورة (يروميتيوس) وأسطورة (أوديب)(١) ، وأسطورة بجماليون ، وهذه الأخيرة ، كما تقصها الآداب العالمية تعتبر رمزاً لتجربة بشرية لها أبعادها ، ولها عمقها الفكرى ، فهى تقص مأساة الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة النابضة ومغرياتها ، وبين سيطرة النزعة الفنية التى تملأ عليه حياته ، وتشده إلى محراب الفن ليتنسك فيه بعواطفه الفنية ؛ وريشته المبـدعة .

فهذه الفكرة وإن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها كثيرون من رجال الأدب والفن ، ولـكننا لا نستطيع أن نقول : إنها تجربة شخصية لواحد منهم بعينه .

وبجماليون هذا ، تحكى الأساطير عنه : أنه فنان يونانى من قبرص ، كان ينحت التماثيل فى أزمان ما قبل التاريخ ، وقد أعجب ذات مرة بتمثال صنعه ، وملك عليه مشاعره ، فدلف إلى ساحة (إفروديت) آلهة الجمال ، وتوسل إليها أن ترزقه زوجة تشبه فى جمالها هذا التمثال الذى صنعه بيديه ، فما كان منها إلا أن استجابت له ، وخلعت الحياة على هذا التمثال الذى صنعه .

وهنا يتأتى المضمون الأساسى من هذه الأسطورة : ألا وهو هيام الفنان بعمله الفنى ، وإعجابه به إلى حد الهوس ، وتنبعث إلى جانب هذا المضمون الأساسى للأسطورة ، مضامين ثانوية ، تواكب الفكرة الأساسية ، وتقوى مفهومها ، كمحاولة إلباس الفتاة الجاهلة لباس المثقفين والمتعلمين ، وذلك تحت سيطرة الإعجاب بالأعمال الذاتية التى تنحو منحى الخلق الجمالى ، وتغيير الطبيعة إلى ما هو أحسن .

---

(١) أنظر : عرضنا لهذه النماذج فى القسم الثانى من هـذا الكتاب .

وأول من عالج هذه الفكرة فى الآداب العالمية (أوفيد الرومانى) ، ثم انتقلت إلى آداب العصر الوسيط ، ثم إلى عصر النهضة ، وكان من أبرز من وضعها على الصراط فى الأدب الإنجليزى (جون مارستون) فى قصيدته (نفخ الروح فى تمثال بجماليون)(١) ، ثم قفى على إثره (وليم شوينك)(٢) فى ملهاته التى عنوانها : (بجماليون وجالاتيا) ، ثم جاء الكاتب الأيرلندى برناردشو ليبهر الأدب بمسرحيته (بجماليون)(٣) .

وممن تناولوا هذه الأسطورة فى الأدب العربى أديبنا الكبير توفيق الحكيم(٤) وكان مجال الصراع فى مسرحيته (بجماليون) بين الفنان المؤمن بفنه ، وبين واقع الحياة ، ثم ما لبث الحكيم أن انتصر للفن ضد الواقع الذى لا ينسجم معه الفنان المثالى ، وقد اعتبر الحكيم (جالاتيا) فى مسرحيته رمزاً للإبداع الفنى الذى يعلق به قلب الفنان ، فيتمنى على الآلهة أن تبعث فيه الحياة ، فإذا به بشراً سوياً ، ولكنه فى بشريته يعتبر مثالا صارخاً للواقع الدنيوى ، فما هو إلا امرأة مكتملة الأنوثة بغرائزها وميولها وطبيعتها ، التى تدفعها إلى تفضيل الرجل الذى يشتهيه جسمها على الفنان المنصرف عنها بفنه .

وهكذا نفرت جالاتيا من بجماليون ، وفرت هاربة مع (نارسيس) الذى رأت فيه فتى أحلامها .. ثم لا تلبث أن تثوب إلى رشدها ، وتعود إلى زوجها الفنان (بجماليون) ، وتركع تحت أقدامه جاثية تستغفره عما ارتكبت من جرم فى حقه ، وتعترف له بالعظمة التى تبدو فى تماثيله ، فهو لا يصوغ إلا بالنماذج التى تنطق بالجمال ، على حين أن الإله يخلق الناس جميعاً ، فيهم الجميل ، وفيهم القبيح .

ولكن بجماليون نأى عنها بجانبه ، عندما رآها ممعنه فى القيام على خدمته

---

(١) John-marson : the metamozphoais of pygmalion's image (1598).

(٢) William-shwenk : pygmalion and jalathea, 1871

(٣) أنظر : قضايا الإنسان فى المسرح لعز الدين اسماعيل : ٢٧٣ ، ط دار الفكر ١٩٦٨م .

(٤) بجماليون ، مكتبة الآداب ١٩٤٤ .

فى صورة مزرية ، طمست فى ذهنه الصورة الأصلية للجمال والفن ، فعافتها روحه الفنانة ، وثارت على رؤية المرأة فى وضعها الواقعى ، فتبتل إلى الآلهة أن تردها تمثالا كما كانت ، فاستجابت له ، وعادت سيرتها الأولى ، فإذا به ينهال بهراوته على رأس هذا التمثال ، ويحطمه تحطيماً ، ويعقب الدكتور مندور على هذا الحقد الدفين الذى نفثه هذا الفنان على التمثال بقوله .

وأكبر الظن أن بجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً كذلك من التمثال الذى حرك بجماله غرائز الحياة الدنيا فى نفسه ، فجعله يشتهى المرأة ، ويطلب إلى (فينوس) نفث الحياة فيه(١) .

ولا شك أن شخصية بجماليون فى هذه المسرحية ، تصرخ بأنها شخصية الحكيم ، الذى يقابل بين الفن والحياة الواقعية ، ثم ينتصر للفن . ويبرر لنفوره من المرأة بأنها تصرفه عن فنه ، وتلهيه عن إبداعه « وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع الحياة ، ويصبح رب أسرة فى واقعه المعاشى(٢) » .

ويذهب بعض النقاد إلى وضع هذه التجارب ، كيفما كانت فى كفة واحدة ، وفى مستوى واحد ، فمادة الأدب لديهم : « هى التجربة الصادقة التى مر بها الأديب كيفما كانت ، وليس فى الحياة كلها أمر لا يمكن أن نعتبره تجربة لها قيمتها التى تعلو بها على سواها ، بل كل ما تقع عليه الحواس ، وكل ما يمس العاطفة ، وكل ما ينفعل به الفنان هو مادة فنه(٣) .

وفى الحق فإن هذه التجارب الأربع(٤) تجود معالجتها فى مجال الأدب المقارن أكثر من تناولها فى ميدان الشعر الغنائى ، الذى نحن بسبيله ، على خلاف التجربة الأولى ، وهى التجربة الشخصية ، فيجود بحثها فى مجال الشعر الغنائى .

---

(١) مسرح توفيق الحكيم : ص ٥٥ (طبعة ثانية – نهضة مصر)
(٢) المرجع السابق : ص ٢٦ .
(٣) قواعد النقد الأدبى : ص ٢٦ .
(٤) التجربة الأسطورية ، والتاريخية ، والإجتماعية ، والخيالية .

التجربة الإشتراكية :

لا شك أن دور الشاعر العربى وفكره – فى كثير من البلدان العربية – قد تحرر من أسر المناسبات والحكام والملوك ، والأغراض التقليدية ، وأخذ يسير فى قافلة الأحرار بعيداً عن الارتزاق والاتجار ، وهو يدرك أن له رسالة وأن رسالته لن تكتمل إلا إذا توفرت لأمته العربية موازين العدالة والمساواة .

وإذا كان بعض الشعراء قد خاض بتجربته معركة الدعوة إلى الاشتراكية والثورة على الأوضاع الفاسدة العفنة ، إلا أن هذه التجربة ما زال يعتورها كثير من النقص ، لأن هدف الشاعر ورؤاه غير واضحة الأصول ، وغير عميقة الثقافة من الوجهة الاشتراكية ، ومن ثم فهو يتلقف بعض الأفكار إن من القيم الإسلامية ، وإن من القيم المذهبية ، وإن من القيم الماركسية واللينينية وإن من القيم الإصلاحية .. فتخرج التجربة فجة غير ناضجة ، حيث لم تتوفر لها دعامة المبدأ ، وصدق المعاناة ، حتى غدا النقد وكأنه لا يؤمن بهذا اللون من التجارب ، لأن الالتزام فيه غير ناضج ، ومن هنا يحاول دعاة (الواقعية الاشتراكية) أن يرسموا آراء ورؤية أمام الشعراء علها تأتى بثمراتها لمرجوة ، ولكن مثل هذه الآراء ما زالت فى صراع فكرى مع غيرها من لمذاهب الأدبية ، وما زال كثير من القيود يعترض طريقها ، ويجب أن نفهم هنا أن التجربة الاشتراكية أضيق أفقاً من التجربة الاجتماعية ، لأن التجربة الاشتراكية تدور حول القيمة الاشتراكية المرتبطة بالنظم الاقتصادية والعمالية أكثر من أى نظام آخر ، أما التجربة الاجتماعية فتنفتح على قضية المرأة وعلى قضايا الأخلاق والعلم ، إلى جانب إنفتاحها على قضية الفقر والغنى ، والمساواة بين الطبقات ، والعمال والعمل ، ونقرأ لرائد من رواد التجربة الاشتراكية وهو الشاعر عبد الوهاب البياتى قوله من ديوان (عشرون قصيدة من برلين) :

سنابل سبع من اليونان

من أم ديمتروف ، من صوفيا ، ومن أطفال كردستان

حملتها إليك يا رفيقنا تيلمان :

المجـد للإنسان
لعالم يولد تحت الرّاية الحمراءُ ، تحت راية العمال
يا رفيقنا تيلمان (١) .

ونرى أن التجربة تشكو من الضحالة والتقريرية ، وأنها من الجفاف بمكان فلا ماء ولا رونق شعرى يجرى فى التفعيلة ، ثم هو تحت إيمانه بالشيوعية يكذب الواقع على الواقع ، فيقرر أن العالم الحر هو الذى « يولد تحت الراية الحمراء » ، مع أن هذه الفكرة ، فكرة الولادة الحرة ، فكرة « المجـد للإنسان » أبعد ميلاداً من الشيوعية ، فهى مولودة مع المسيحية وتلك كلمة السيد المسيح « المجد للإنسان » ، ومولودة مع الإسلامية « المسلم أخو المسلم » .

ونقرأ له فى قصيدة أخرى قوله :

مسيحنا كان بلا صليب
يوقد ألف شمعة ، فى ليلنا المعذَّب الكئيب
ألف يهوذا حوله كانوا ، ولكن يد الشعوب
أقوى من الموت ، ومن محاكم الفاشيست والتَّعذيب (٢)

ويلاحظ على هذا المقطع أن الشاعر يعتمد التضخيم العددى والمبالغة ، لإعطاء الصورة التى يرسمها طابعاً مؤثراً « ألف شمعة ، ألف يهوذا ، مئات الشعوب » ، مما يشكل نقطة ضعف ظاهرة فى — تجربة الشاعر — التى تستطيع عن طريق الإيحاء غير المباشر والمونولوج الداخليين ، أن تفعل فعلها فى نفس القارىء (٣) » .

ونقرأ للشاعر كاظم جواد فى ديوانه (من أغانى الحرية) قصيدة : (أحرار

---

(١) ديوان : عشرون قصيدة .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) دراسات فى الشعر الحديث لأنطانيوس : ٢٤١ .

آسيا) وفيها تتضح التجربة الاشتراكية المنفعلة مع الواقع ، والداعية إلى تحقيق العدالة الاجتماعية ، فيثور على المتخمين السارقين لحقوق الكادحين ، والمبذرين لهذه الحقوق المغتصبة على موائد القمار ، ومواخير الفساد :

والمتخمون توسدوا سرر المواخير الحقيرة
الراقدون مع الفجور تلفهم حلل وثيرة
حمقى وتضطجع الجموع مريضة تَعْبى فقير

* * *

يا إخوتى ، أَحرار آسيا ، يا عبير الأُمسيات
فى الصين ، فى بردى ، وتحت الشمس فى سهل الفرات
الأَرض فى غدها لنا ، ولنا أَغانى القبرّات
والقمح والحب الوريق ، وعالم من أَمنيات
فردوسنا المفقود دنيا سوف تزدهر فى الغداة(١)

ونقرأ للرصافى(٢) نماذج كثيرة فى الاتجاه الاشتراكى ، وفيها يثور على النظم الإقطاعية ويدعو لعدالة اجتماعية تتمثل فيها الاشتراكية التى تنتهج منهج أبى ذر الغفارى :

إنما الحق مذهب الإشترا	كية ، فيما يختص بالأَموال
مذهب قد نما إليه أَبو ذر	قديماً ، فى غابر الأَجيال
ليس فضل الزكاة فى الشرع إلا	خطوة نحو مبتغاة العالى
مبدأٌ ذو مقاصد ضامنات	ما لأَهل الحياة من آمال
موصلات إلى السعادة فى العيـ	ـش هواد إلى طريق التعالى

---

(١) ديوان : من أغانى الحرية .
(٢) ديوان الرصافى : ١٧٨ .

ليس للمرءِ أن يعيش بلا كد   وإن كان من عظام الرّجال

ونقرأ للشاعر المغربي محمد الهوارى فى ديوانه (صامدون) فيضاً من التجارب الإشتراكية ، وإن كانت لم تختمر فى محتواها الفنى ، ولكنها على أى حال تحمل فى ثناياها نتيجة من نتائج الاحتكاك بالمبادىء الاشتراكية ، التى تمنع الاستئثار والاستغلال ، وتحول دون سيطرة الأغنياء على الفقراء ، مما أكسب التفعيلة ثورة عارمة ، فإذا الكلمة ، بل الحرف نار مستعمرة(١) .

الحرف نارٌ من سعير

الحرف وهم مستطير

بعيون آلاف الجياع ، بأُمتى

أعمارهم خُلقت تباع

كى يحرثوا ، كى يحصدوا

ويقدّموا كل الذى قد يحصدون

لصاحب الأَرض الكبير

والشاعر لا ييأس ، وهو لذلك يبشر بالفجر الجديد الذى سيمحو الظلام ويبعث الحياة الحرة الكريمة .

الأَنبياءُ بأُمّتى عادوا ، غداً يبدو الضياءُ

وَغَدًا بلال وصحبه ، آذانهم يشدو الفضاءُ

أقدامهم ، حتما ، تهد جماجم الأَصنام فى خيلاءْ

. . .   .

الأَنبياءُ بأُمّتى بُعِثُوا ، فلا هرب لكم ، لا ، لا مناص

عرفت جموع الشعب أينَ طريقها .. أَين الخلاص

---

(١) أنظر : كتابنا الشعر المغربى المعاصر : ٦٤٦ .

التجربة القومية :

لا ننكر أن القومية الإقليمية ما زالت لها جذور راسخة فى بعض البلدان العربية ، وربما كذلك فترة طويلة أو قصيرة ، وقد كان من الطبيعى أن نجد فى الأدب العربى فكرتين تتصارعان : فكرة الوحدة وفكرة الإقليم ، ولكن من بعد مأساة يونية ١٩٦٧ ، أخذت التجربة القومية تنضج وتقوى ، ولاشك أنها لن تؤتى أكلها إلا « متى عرف كل فرد منا تاريخه القومى ، وعاد إلى أبطاله ورجاله ليستوحيهم ويستلهمهم .. »(١) ، والقراء الذين يعرفون آمال الإنسان العربى سيجدون فى هذه النماذج التى نقدمها طهر التجربة وسموها ، ومن الطبيعى أن يتغنى الشاعر بما هو فى حاجة إليه ، ومن حاجات الشاعر العربى البحث عن القومية . يقول الشاعر فؤاد شنيب على لسان ليبيا :

يا بنى يعرب من تاريخكم سفر حياتى
منه أمسى فى نضال زاخر بالتضحيات
منه يومى فى إبائى ، ومضائى ، وثباتى
منه آمال غدٍ يجمعنا رغم العداة
عدة للحق ، للإيمان ، تُردى كل عات
أُمة تستلهم الماضى لتبنى خير آت(٢)

ويتحدث الشاعر الجزائرى محمد العيد(٣) عن روابط القومية وأواصرها :

ما نحن إلا إخوة من أُسرة — كرُمت أُرومتها ، وطاب المحتد
الملة السمحاءُ آصرة لنا — فوق الأَواصر ، والعروبة مولد
هيهات يوماً أن تفرقنا يد — والله يجمع شملنا ، ومحمد

---

(١) العروبة لنقولا زيادة : ٨١ .
(٢) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا : ١١٥ .
(٣) أنظر : ترجمة له فى مقدمة ديوانه .

إن العروبة أُمنا الكبرى التى   فى الأُمهات نظيرها لا يوجد(١)

ويرفدنا الشاعر أبو القاسم خمار بإدراكات متعددة القومية ، توحى بأجمل المعانى ، فهى معقد الأمل ، وكعبة الروح :

صاح هذى بلادنا ربة الإبداع والشعر ، غادة خلف برقع
أَقبلت تحمل العروبة كالعقد على جيدها من التبر ، رُصّع
فاملأً الكأس من كرومك ياصاح ،فكأسى من أَعتق الخمر أترع

* * *

وإلى منبع السلالة والأَصل ، إلى مشرق العروبة أَقْلِع
دع عنان الجواد للريح ، خفاقاً ، وخلِّ سنابك البرق تذرع
أَنا للمجد كله ، لبطاح الضاد ، للأُمة الفتية .. أَرجع(٢)

ويقدم لنا الشاعر على أحمد باكثير هذه المقطوعة الراقصة ، ويرى أن الوعى القومى لا يسمح للنعرات بأن تعيش ، وهو يبارك كل وحدة إن فى المشرق أو المغرب ، ويرى أنها خطوة فى سبيل الغاية الكبرى والوحدة العظمى :

هـذه خطـوة   والخطى بعدها
لم تَهـنْ أُمة   ذكرت مجدها
وطنٌ واحـــد   أُمة .. واحدة
عنصر واحـد   لغـة واحـدة
همّنـا واحـد   فى حيـاة وموت
من حدود الربا   ط إلى حضرموت

---

(١) ديوان محمد العيد : ٢٢٦ .

(٢) ديوان ظلال وأصداء : ١١٩ .

آن ما بيننا نَفِـد المرتقـب
أن تزال الحدو د وتطوى الحجب

ويقول الشاعر السورى سليمان العيسى متعاطفاً مع الجزائر التى كانت تعيش فى أثناء ثورتها على بركان مدمر ، حتى حققت نصرها ومعجزتها البطولية ، فكانت نصراً للقومية العربية ، وطعنة نجلاء فى قلب المستعمرين والإمبرياليـة :

روعة الجرح فوق ما يحمل اللفظ ، ويقوى عليه إعصار شاعرْ
أأغنى هديرها والسماواتُ صلاةٌ لجرحهـا .. ومجامر
أأناجى ثوارها ، ودوىّ النار أبياتُهم وعصف المخاطر
ماعسانى أقول والشاعر الرشاش والمدافع الخطيب الهادر
فوق شعرى ، وفوق معجزة الألحان هذا الذى تخطّ الجزائر

وتلمس أن سدى هذه التجارب القومية هو العاطفة التى تقوم على حب العربية والعروبة ، والحرص على قوة العرب ووحدتهم لكيلا يظلوا لقمـة سائغة فى عيون الطامعين ، ومن التفكير المتحرر والعاطفة المتقدة تستمد مثل هذه التجارب قيمتها الفنية ، أما الصور والأخيلة فليس لها كبير عناء .

التجـربة الإنسـانيـة :

إن التجارب الشعرية أياً كانت تستمد قليلا أو كثيراً من التيار الإنسانى ، ومن النبع الغزير الذى تفيض به النفس الإنسانية ، ولكن تبقى هناك التجربة الإنسانية الخالصة التى تستقطب كل المشاعر الإنسانية من حولها ، فهى تقبس من القومية أصولها ، ومن الوطنية روحها ، ومن التاريخية صيرورتها ، ومن الاجتماعية طموحها ، ومن الخيالية فلسفتها ، ومن الأسطورية حداءها الساحر الأنيق ، وتزيد هى من بيانها الساحر ونزعتها المثالية .. لأنها تتلمس حقيقة الإنسان وسعادته ، فترف على النفس آمال غضة تأسى لادواء الإنسانية ، وتفرح لفرحها وتتمنى لها طراوة العيش الهانىء ، وتستنكر نواجذ الفقر ،

والحرمان ، وذل السيطرة والعبودية ، فالإنسانية هي الصوت الحنون الذى ينبض بالحب للبشرية جمعاء من غير اعتبار لطبقة ، ولا لون ، ولا حسب ونسب ، ولا غنى ولا جهل ، ولا ثقافة .. إن الإنسانية لا تعترف بالإقليميات ولكن تعترف بالناس جميعاً »(١) .

ومن سمات هذه التجربة أنها تأخذ بين الواقع وتتجه به نحو المثالية ، علها بذلك تجبر صدع الكيان الإنسانى الممزق ، وتتحول به إلى رؤى حضارية وإنسانية مليئة بعمق المعاناة وسعتها ، وانفتاح الشاعرية على ميادين البعث والنشور الحضارى الفلسفى ، وكأنها تسمو وتتشوق إلى (مدينة أفلاطون) أو (عوالم الملائكة) ، وسنقدم بعض تجارب الشعراء فى هذه المحاولة الكبرى الهادفة نحو الغاية السامية ، والهدف النبيل والقيم الحضارية ، « التى تضع المستقبل تجاه الماضى ، والبعث تجاه الموت ، والوجود تجاه العدم ، وتضع الإمكان تجاه التخاذل ، والتحدى تجاه اليأس »(٢) وها هو ذا الشاعر فوزى المعلوف يحلق بأمانيه نحو عالم الطهر والخير والجمال ليقبس منه حفنة من السعادة للبشرية فى ملحمته بساط الريح :

فى عُباب الفضاءِ فوق غُيومهْ
بينَ نَسرِهْ
ونجمتهْ
حيث بثّ الهَوَا بثغْر نسيمهْ
كلَّ عطره
ورقّته

حلّق الشّاعرُ العصاميّ منذ الـ ... بَدْءِ لكنْ بروحه لابجسْمِهْ
ضارباً فى الفضاءِ مع ربّة الشّعـ ... ـر ، ومن حوله عرائس حُلْمه(٣)

(١) من مقال لأحمد أمين بمجلة الكتاب ، السنة ٢ ، المجلد ١ ، ١٣ .
(٢) دراسات فى الشعر الحديث لأنطونيوس : ٣٩ .
(٣) شاعر الطيارة للبدوى الملثم : ٨٠ .

وهذا عبد الكريم التواتى ، يرى الجزائر تذبح ، والكونغو تغتال ، والحاكم الفرنسى يريد منه الاعتراف بوجود فوارق دينية وجنسية ولونية(١) فتخرج لنا تجربة صادقة ، منتزعة من صميم الواقع :

يا أخى إننى وأنت على رغم الدِّيانات فى الدُّنا أخوان
والديانات مذ توالت على الأرض دعتنا للحب والإيمان
وكلانا : أنا وأنت خليقان بأن نحيا فى صفا وأمان
فلماذا أخى تنكر قلبانا لما وطدت يد الرحمـــــان

* * *

وحَدَّت بيننا المصائر والأقدار ، مذ كنا فى ضمير الزمان
المبادىء واللون والجنس : ألفاظ بلاروح ، أوبدون معان
والقوميات والدساتير والأعراف من وضع عابدى الأوثان
نحن لاننتمى لشرق ولاغرب ، ولكن ننتمى لذا الإنسان(٢)

وهذا الشاعر الليبى على الرقيعى يرسم صورة للمشعل الذى لا يخمد به مشعل الحرية ، وللصباح الجديد الذى يشع فجره على الإنسانية جمعاء ، ويكون شعاره الأخوة :

أخى رغم أنف عداة الشعوب ورغم السـماسرة الخادعـين
من اتّجروا بدمـاء الضعـــاف لتعلقهـــا عصبة السافكين
من استعبدوا الناس باسم الدفاع عن الحق .. باسم (السلام) المهين
تقدَّم ، تطلَّع إلى العاليـــات وشق الطريق مع السـائرين

---

(١) دعوة الحق : العدد ٢ ، السنة ٥ ، ص ٨٤ .
(٢) دعوة الحق : العدد ١٠ ، السنة ٤ ، يوليو ١٩٦١م ، ص ٧٥ .

أخي رغم ما دبروا في الخفـاء فلن نستذل ، ولن نستكين(١)

والشاعر محمود أبو الوفا يعمق التجربة ، حتى تغدو فلسفة إنسانية ، ويطلب إلى الإنسان العربي أن يشارك في بناء البشرية ، وإحقاق العدالة والسلام والإخاء :

لا تقلْ لي في غـدٍ عند السماء
سوف تلقى الروح أو تلقى الصفاء
ولماذا لم يكن هذا اللقـاء
هاهنا في الأرض إن كان لقـاء
والسما والأرض ، والكلّ سـواءُ
وابتدائي كان للغير انتهـاءُ
وانتهاء الغير لي كان ابتـداءُ
والمساواة ، وتحقيق الإخـاءُ
ذي هي الغاية يا روح السـماءُ
لا ، ولكنْ إن يكن ثمَّ رجـاءُ
فليكن في الأرض تحقيق الرجاءُ (٢)

والشاعر الجزائري أبو القاسم سعد الله يأسى لأن الإنسان المستعمر فقد صوابه مدلا بقوته ، ونسي أصله :

يا أخي والكون منّا في صراع واصْطخاب
ضجّت الريح ، وثار الليل ، وارتّج العُبـاب
نحن من طين ، ولكن حولنا تعوي الذئاب
نحن من طين ، ولكن يومنا ظفر وناب

(١) أنظر كتابنا : الإتجاهات الوطنية : ٤٨٤ .
(٢) ديوان : عنوان النشيد : ص ٦٥ .

وأخونا ذلك الإنسان مفقود الصواب (١)

والشاعر المغربي إدريس الجائي يرى أن الإنسانية يجب أن تخلع رداء الوحشية والنفاق والصراع ، وأن تتلمس روح الإله . والكلمة النابضة بالمحبة ، وأن ترفع الأشواك من الطريق ، ونقتطف من ملحمته هذا المقطع :

يا أخي ، يا أخي ، رويدك أما أنت بباقٍ على التراب مقيم
إنما أنت ذرّة وهبـاء سوف يطويك منجون السديم
وستفنى لكي تعود ، كما كنت ذهولاً من الذهول القديم
وستنسى كأس الشقاء دهاقاً ، وستنسى ثمالة من نعيم
ويدور الوجود حولك مجنوناً ، وتغفو فى جوف ليل بهيم
ويظل الفضاءُ فى كونه الخالد مستضحكاً بثغر النجوم
ساخراً من مهازل ومآسٍ ، عابثاً بالثرى والمحروم
وبمن غره السراب ، ومن غصّ بترياق كوثر موهوم
إنما هذه الحيـاة بروق خلّب فى مهامه من غيوم
فلتعانقْ أخاك إن جلجل الرعد ، عناق المظلوم للمظلوم

ثم يختم الشاعر بهذه الدعوة :

يا أخي ، يا أخي ، تعال إلى كوثر حب مقدس نتطهّر
يا أخي ، يا أخي ، تعال إلى هيكل حب مقدس لنكفّر
إن وزر الأحقاد صفّد روحينا فبتنا مِن حقدنـا نتعثر
إن إثم الدماءِ عكّر نفسينا ، وما كالدماءِ شيءٍ يعكر
يا أخي إن تشأ تعـال إلى بنبوع طهر من السماءِ تفجر
تستحم الأرواح فيه فتسمو فى الفراديس صافيات المجوهر(٢)

---

(١) ديوان : ثأر وحب ، ص ٣٦ .
(٢) ديوان السوانح : ص ١٤٠ .

التجربة الفكرية :

إن الغاية القصوى عند طبقة الأدباء الفلاسفة ، أو الفلاسفة ، الأدباء ، أن يصلوا إلى كبد الحقيقة باحثين عن جوهر الكون وماهية الإنسان ، وروح الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وهنا تتأتى التجربة وهى تلوذ بالمنهج التفسيرى ، فتخرج فى صورة أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ، لأن الشاعر يوجه اهتمامه إلى الآراء والأفكار ، ويتساءل عله أن يصل إلى الحقيقة فهذا الزهاوى ينشد :

أخبرينى يا نفس من أنا ، ماذا ... أنت منى ، ما مبدئى ما معادى
ما حياتى وغاية الله منهـــا ... ما وجودى ، والقصد من إيجادى
كيف جاءت تقوى الإرادة فينا ... ما علاقات الروح بالأجساد
علّمينى بما به لك علم ... فلعلى يا نفس ألقى رشادى (١)

وهذا الأستاذ العقاد يصور من خلال تجربته ، قضية من قضايا البشرية فى حيرتها وقلقها ، وعدم الرضا بوضع من أوضاع الحياة :

صغير يطلب الكبرا ... وشيخ ودّ لو صغرا
وخال يشتهى عملا ... وذو عمل به ضجرا
ورب المال فى تعب ... وفى تعب من افتقرا
فهل حاروا على الاقدا ... ر ، أم هم حيروا القدرا
شكاة مالهـا حكم ... سوى الخصمين إن حضرا

وهذا الشاعر عبد الرحمن شكرى يعظم من قيمة الفكر الإنسانى ، ويصور منزلته وماهيته فيقول :

وكم رمانى الجور فى الأخدود ... وقيدونى ، فهوت قيودى

---

(١) الرسالة : السنة ٤ ، العدد ١٣١ ، ص ٢٧ .

واستبشروا بمقتلى وهُلكى ــــ وبينهم لو يفطنون مُلكى
وأوسعوا من نالنى عذاباً ــــ وقطعوا من لحمــه عِقابا
فصار لى فى قتله انتشار ــــ يقام لى من قبره منــار
وصار لى من دمه مراد ــــ يُخَطّ فى الدهر به السداد
الفكر عدوى مالها من راق ــــ وليس منها حافظ وواق
يُذَرّ ذرّ البذر فى الريــاح ــــ فيسعد النفوس باللقاح
يا بَرماً بالفكر يبغى خنقه ــــ أأنت تدرى سِرّه وخلقه
الفكر نور الله فى الوجود ــــ فعمره كخلده المريد(١)

وهذا ميخائيل نعيمه يلح على رسم صورة (للطمأنينة) ، وأن النفوس إذا كانت مؤمنة بوجودها وكينونتها ورسالتها فإن العواصف لا تزعزهامهما بلغ عنفها :

سقف بيتى حديدْ ــــ ركن بيتى حجر
فاعصفى يا ريــاح ــــ وانتحب يا شجر
واسبحى ياغيوم ــــ واهطلى بالمطــر
واقصفى يا رعــود ــــ لست أخشى خطر
سقف بيتى حديد ــــ ركن بيتى حجر

* * *

من سراجى الضئيل ــــ أســـتمد البصر
كلما الليل جــاء ــــ والظلام انتشر
وإذا الفجر مــات ــــ والنهـــار انتحر

---

(١) ديوان شكرى .

فاختفى يانجـوم وانطفىء يا قمر
من سراجى الضئيل أستمّد البصر (١)

مسرحيـة أهـل الكهـف :

يمكن أن نعد مسرحية توفيق الحكيم (أهل الكهف) من لون التجارب الفكرية ، ومنذ ظهورها فى عام ١٩٣٣م ، والنقاد والشراح يحاولون تقييمها ، فبعضهم يصنفها فى التجارب الاجتماعية(٢) وبعضهم يصنفها فى التجارب التاريخية(٣) أو الإنسانية ، بل يذهب بعضهم إلى تصنيفها فى التجارب الأسطورية(٤) ، وإذا اتكأت المسرحية على التاريخ أو قبست من المجتمع فإنها تبقى تجربة فكرية ذهنية تقوم على الصراع الناشب بين (الإنسان والزمن) ، وقد سبق أن تناولناها بالدراسة فى كتابنا (الدراسات الأدبية — الجزء الأول) منذ عام ١٩٦١م .

وإذا عدنا للمسرحية مرة ثانية فلنؤكد وجهاً من وجوهها ، وهو الوجه الفكرى ، القائم على الصراع الناشب بين الإنسان والزمن ، ومحاولة الإنسان الانتصار على الزمن منذ فجر التاريخ ، وقد شغلت هذه الفكرة « فكرة الخلود وقتال العدم(٥) » ذهن توفيق الحكيم أمداً طويلا ، وقد عبر عن ذلك فى كتابه (زهرة العمر) ، كما شغلت — من قبله — الفكر المصرى القديم ، وداعبت خيال الفراعنة ، وسيطرت على معتقداتهم ، وفى ذلك يقول : « إن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصوّر الفراعنة أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان

---

(١) ديوان : همس الجفون : ٩٥

(٢) أنظر مقالا بعنوان : مسرح توفيق الحكيم (الفلسفى) بمجلة الآداب البيروتية : ٣٧

(٣) أنظرمقالا بعنوان : (توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء) فى مجلة الحديث الحلبية (فبراير ١٩٣٤م) : ص ١٧٨ .

(٤) أنظر : توفيق الحكيم للدكتور أدهم وناجى : ١٥٨ ، والمرجع قبله ، وقضايا الإنسان والمسرح لعز الدين : ٢٢٧ .

(٥) أنظر : تحت شمس الفكر لتوفيق الحكيم من رسالة موجهة لطه حسين .

على الأرض ، أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، ويقرر الحكيم أيضاً : بأن الفراعنة لم يتصوروا جنة أجمل من واديهم الخصيب ، ولهذا حنطوا الجثث ، وأقاموا التماثيل فى سنى الشباب النضر ، لكى تتقمصها الأرواح عند بعثها(١)».

ومسرحية أهل الكهف محاولة من توفيق الحكيم لتفسير فكرة الزمن ، وقد فسرها يحيى الخشاب بأنها : « تدور حول مصير الفكر الذى يريد أن يكون إنسانياً ، فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام ، وتغريه فتنة التحرر من كل قيد ، ويسحره سراب الحياة فى ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار .

هو فكر ميتافيزيقى فى جوهره ، يلذ له أن يصف كل ما يمر بنا من أحداث بأنه عدم وباطل .. »(٢) ، ويفسرها جورج ألبير بأنها : غاية اجتماعية هدفها « القضاء على الوهم الذى طالما داعب خيال الشرق ، وزين له أنه يمكن أن يحيا حياة كأنها الأسطورة السرميدية ، حياة خارج حدود الزمن » فإذا نظرنا من الزاوية الجديدة التى يقدمها لنا توفيق الحكيم ، وجدنا أنه لم يبق لنا غير العالم التاريخى ، وغير الزمان الذى تحدده الولادة الأولى ، والموت الأخير من طرفيه ، لن تستطيع الأسطورة أن تقف أمام سلطان الزمن والتاريخ (أى الواقع) وإن هى ظنت أنها انتصرت عليها فقد خدعت نفسها بالباطل »(٣) .

ويفسرها عزالدين اسماعيل بأن الزمن الذى عالجه توفيق الحكيم هو زمن نسبي ، يمكن للإنسان أن يستنكر القليل فيبدو كأنه دهر على طريقة أمرىء القيس فى فهمه لطول الزمن الليلى ، ويمكن للإنسان أن يستصغر الكثير منه فى لحظة مثل لحظات المحبين الوامقين ، وهذا ما حدث فى بعض جوانب المسرحية كحب ميشلينيا لبريسكا ، ونستمع إليه يقول أن « هذا النوع

---

(١) زهرة العمر : المقدمة .

(٢) توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء ، مقال بمجلة الحديث ، السنة ٨ ، العدد ٢ ، ص ١٧٨ .

(٣) مسرح توفيق الحكيم (الفلسفى) ، مقال بمجلة الآداب ، (يولية ١٩٥٧) ص ٣٧ .

من التجربة مجاله الوجدان لا العقل ، وفى الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكى تعبر عن لحظة واحدة ، هى اللحظة القائمة ، فالوجدان —أو الذات — يشكل الزمن تشكيلا خاصاً يوافق التجربة ، إنه تشكيل ذاتى يأخذ فيه الزمن صفة النسبية .. من أجل ذلك لم يرع ميشلينيا لمعرفته حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لأنها بالنسبة إليه لم تكن حقيقة مطلقة ، وإنما الحقيقة هى تلك التى يحسها فى نفسه ، وهى أنه يستطيع أن يحب ، ومن ثم يستطيع أن يعيش فى الحياة من أجل هذا الحب كائناً ما كانت الظروف الخارجية التى يضطرب فيها الناس » . وقد أيد وجهة نظره هذه بنظرية للقديس أوغسطين اقتبسها عن الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتاب (الزمان الوجودى) ، حيث يقول : « إن الذات هى التى تهب الموضوع معنى .. وهذه النزعة قد بدأت مبكرة ، نشاهدها فى الحضارة الروحية العربية عند القديس أوغسطين الذى جعل الفكر هو الذى يضع الوجود ، وبوساطة وجود الذات أثبت وجود الموضوع(١).. » .

وهذا الرأى الذى ذهب إليه عز الدين إسماعيل ليس بالرأى الجديد من بين الآراء التى استهدفت تحليل الفكرة عند الحكيم ، وإنما هو رأى طرقناه من قبله بما يقرب من عشر سنوات ، فى كتابنا (الدراسات الأدبية)(٢) ، وما لنا نذهب بعيداً ، وقد ساق توفيق الحكيم الفكرة نفسها فى المسرحية على لسان مرتوش ، حيث يقول : « إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض ، وعن كل صلة ، وعن كل سبب ، هى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم ، ما العدم إلا حياة مطلقة(٣) » ، وقد خرج الدكتور مندور بنفس الفكرة ، فيعقب على المقولة السابقة بقوله : « تلك هى فلسفة الحكيم فى هذه المسرحية ، وعليها تقوم المسرحية كلها ، فالزمن عند الحكيم ليس شيئاً مجرداً بل هو كامن فى محتوياته ، والحياة ليست جوهراً فى ذاته ، بل هى مجموعة

---

(١) الزمان الوجودى لعبد الرحمن بدوى (ط النهضة المصرية ١٩٥٥) : ص ٩٦ .
(٢) الدراسات الأدبية : ٢٦/١ وما بعدها .
(٣) أهل الكهف :

الروابط التى تربط الإنسان بهذه الحياة ، فإذا انقطعت تلك الروابط ذبلت الحياة فينا وماتت وأصبحت عدماً(١) » .

وهذه الفكرة هى التى أودت بالحكيم إلى نوع من التناقض فى آرائه ، وفتحت ثغرة على التجربة الفكرية والبناء الفنى فى مسرحيته ، وجعلت الكثير يتساءل : لماذا نكص على عقبيه ، ولماذا نقض غزله ، ولماذا عاد الحكيم بمشلينيا إلى الكهف مرة ثانية ، على الرغم من وجود أقوى الصلات ، وبعثها حية نابضة وهى (صلة الحب) .

فنعته جمهرة من الكتاب بالسلبية والانهزامية ، وأنه ليس من دعاة الإرادة البشرية ، بل هو (سيزيفى)(٢) بينما حاول آخرون الدفاع عن الحكيم(٣) .

---

(١) مسرح توفيق الحكيم : ٤٤ .

(٢) أنظر : فى الثقافة المصرية لأنيس والعالم : ٨٣ ، وفى الأدب المصرى المعاصر للقط : ٧٣ ، والدراسات الأدبية لعفيفى والدسوقى : ٣١ ، ومسرح الحكيم لمندور ٤٤ .

(٣) أنظر : قضايا الإنسان لعز الدين : ٢٤٨ ، وأدهم : ١١٧ .

الفصل الثالث

الفكرة

في الفكرة الشعر
والحقيقة الواقعية
والمثالية .

فى الفكرة :

لايكتب النجاح والبقاء لأى أثر من الآثار إلا إذا استقرت فى ثناياه فكرة ، وإلا كان خواء ، وهذه الفكرة قد تعلو نبضاتها كما فى كتب الفلسفة والاجتماع والنقد مثلا ، وتقل فى مضمار القصيد الشعرى ، والنثر الفنى ، لأن للعاطفة المكانة الأولى فى هذا النوع الثانى ، ثم تكون الفكرة ، أو العنصر العقلى رفداً لها .

... والأدب بمعناه العام لايقتصر على ما تحركت فيه العاطفة وتجلى فيه الإيقاع الموسيقى ، وبرزت فيه الصياغة الفنية ، بل هو ما استقامت فيه هذه المزايا إلى جانب الفكرة الطريفة ، والتليل البارع .. ، وإذا نحن قارنا بين ما تعتبره الشعوب الغربية من أجناس أدبها ، وما نعتبره نحن من عيون أدبنا ، رأينا أن أبرز ما تميز به أدبهم على أدبنا هو عنصر الفكرة .. »(١) .

ومن ثم تقوم العواطف ، والقيم الفنية على أسس من الأفكار ، أما النتائج التى تقوم على القعقعة والألفاظ الخطابية ، دون أن تكون ثمة فكرة نافذة ، ونظرية عميقة ترقد فى ثناياه ، فإنه على حد تعبير المرزبانى : « يسقط ويبطل ، وقد يرزق بعض الحمقى الذين يذيعونه هنا وهناك ، فيمتد عمره بمدة أعمارهم ، ثم ينتهى به الأمر إلى الذهاب ، وذلك أن الرواة ينبذونه وينفونه فيبطل كما قال الشاعر :

يموتُ رَدِىءُ الشِّعر من قبل أَهله ... وجيده يبقى ، وإن ماتَ قائلُه(٢)

على أن الشاعر الموهوب يمعن النظرة إلى الأفكار فيحيلها من خلال وجدانه إلى مشاعر ذاتية ملونة بخلجات نفســـه ، فوجدانه الرائق الذى

---

(١) معالم الفكر العربى لكمال اليازجى : ص ١٠٢ (ط دار العلم بيروت ١٩٦٦) .

(٢) الموشح للمرزبانى : ص ٥٥٦ بتصرف (ط نهضة مصر — تحقيق البيجاوى ١٩٦٥م) .

يصفيها ، وينفى عنها الذّهنية المحضة ، وفى الوقت نفسه يضفى عليها خيوطاً من عاطفة الشاعر وانفعاله ، فإذا هى حية نابضة بالجمال والفكرة ، والشاعر الذى يقف أمام الفكرة . ويعجز عن مزجها بإحساسه ، يجىء شعره أقرب إلى النظم منه إلى القريض . لأن الذهنية المسيطرة على منابع الفكرة تطمس رونق شعره ، والجفاف يذهب بمائه ، فلا نضارة ، ولاشعور بالجمال .

ولهذا نرى بعض النقاد مثل ابن المعتز (١) ، وابن رشيق (٢) ، والمرتضى (٣) ، لايأخذون بشعر صالح بن عبد القدوس وأشباهه من شعراء الحكمة التجريدية المحضة ، لأنهم يزحمونه بالفكر الحكمى ويثقلونه بالأمثال ، وقالوا : لو نثر هؤلاء الشعراء تلك الحكم فى تضاعيف شعرهم لكانت أكثر جمالا وإيحاء ، ولما أقفر قصيدهم من الجمال الفنى (٤) .

يريدون بذلك أنهم لو ربطوا تلك الحكم بتجارب شخصية ،لاستطاعوا أن يحولوها من ذهنيتها الخالصة إلى صور عاطفية تجد صداها فى نفوس الآخرين فما هى فى جملتها إلا تعاليم أخلاقية تدعو إلى مجانبة الرذيلة ، والأخذ بالفضيلة ، وتقوم على التقرير وسرد الوقائع ، إما الاختيار ، وإما المعاناة ، فقد جاءت خلواً منهما . وثمة فرق شاسع بين قراءتنا لصالح بن عبد القدوس(٥) ، وهو يقول :

المرءُ يجمع والزمان يفرّق
ويظلُّ يَرْقَع ، والخطوب تمزّق
ولأن يعادى عاقلا خيرٌ له
من أن يكون له صديق أحمق

---

(١) طبقات الشعراء : ٩٢ .
(٢) العمدة لابن رشيق : ١/١٩٣ .
(٣) آمالى المرتضى : ١/١٤٤ .
(٤) أنظر : البيان والتبين : ١/٢٠٦ .
(٥) أنظر : ترجمة مفصلة له فى : طبقات الشعراء لابن المعتز : ص ٨٩ ، وتاريخ بغداد : ٩/٣٠٣ ومعجم الأدباء ١٢/٦ .

فارغَبْ بنفسك لاتصادق أحمقـا
إنّ الصدّيق على الصديق مصـدّق
وَزِن الكلامَ إذا نَطَقتْ فإنمـا
يبدى عيوب ذوى الكلام المنطق

ولابن الوردى (١) ، وهو يقول فى لاميته :

لاتقل أصلى وفصلى .. أبـداً
انما أصل الفتى ماقد حصل
قد يسود المرءُ من غير أب
وبحسن السّبك قد ينفى الزغـل
وكذا الورد من الشوكِ .. ومـا
يطلع النرجس إلّا من بصل
قيمة الإنسان ما يحسنه
أكثر الإنسان منه أو أقل (٢)

ولنا صيف اليازجى (٣) . وهو يقول فى أرجوزته :

لايشعر الجاهل بالجهل .. كما
لايشعر السكران إلا إن صَحَـا
لايحمد القوم الفتى إلا متى
مات ، فيعطى حقه تحتَ البِلَى

---

(١) أنظر : ترجمة مفصلة له فى : مقدمة فتح الرحمن لمسعود القناوى .
(٢) أنظر فتح الرحمن الرحيم فى شرح نصيحة الإخوان لمسعود القناوى . مصر ١٢٧٨ هـ - ١٩٦٢م .
(٣) أنظر : ترجمة مفصلة له ، بقلم أفرام البستانى فى سلسلة الروائع (ناصف اليازجى ، بيروت ١٩٢٩م) .

من قال : لاأَغلَط فى أَمر جــرى

فإنها أَول غلطــة تــــرى (١)

ولأبى حفص الفاسى من(لاميته) التى عارض بها لامية العجم

وسامح الخل إن نلتْ به قَـــدَم

فلست تبصر خلاً غير ذى زلل

وان تضعضع ركن الودّ منـه فلا

تعجل ، وقد خلق الإنسان من عَجَل

واشدد قواه ، وحاذِرَ أَنْ تعنِّفـــه

فربّ نفس امرئٍ تغتاظ بالعذل (٢)

وبين قراءتنا لأبى العلاء فى قوله :

تعبٌ كلها الحياة فَما أَعجب إلَّا من راغب فى ازدياد

إن حزنا فى ساعة الموت أَضعاف

سرور فى ساعة الميلاد

خلِقَ الناس للبقاء . . فضلتْ

أُمةٌ يحسبونهم للنقاد (٣)

وللمتنبى فى قوله :

ولما صار وُدّ النَّاس خِبّا

جزيت على ابتسام بابتسام

وصرت أَشكُّ فمن أَصطفيه

---

(١) مجمع البحرين : ص ١٣٧ (ط بيروت ١٩١٣م) .

(٢) أنظر كتابنا : الأدب المغربى ، ص ٤٦٧ .

(٣) شرح سقط الزند ، ٣/٩٧١ .

لعلمى أنه بعض .. الأنام
وآنف من أخى لأبى وأمى
إذا ما لم أجده من الكرام (١)

ولابن الفارض فى قوله :

تراه – إنْ غاب عنى – كلُّ جارحةٍ
فى كل معنى لطيف ، رائق بهج
فى نغمة العود والناى الرخيم إذا
تآلفاً بين ألحانْ من .. الهزج
وفى مسارحِ غزْلان الخمائل فى
بردِ الاصائل ، والاصباح فى البلج
وفى مَسَاقطْ أنداءِ الغمام على
بساط نور من الأزهار منْتَسِج
وفى مَساحب أزيالِ النسيم إذا
أهدى إلى سحيراً أطيب الأَرَج
وفى التثامى ثغر الكأس مرتشفاً
ريق أجدامه فى مستنزه فرج (٢)

وللشريف الرضى فى قوله :

وكم صاحب كالرّمح زاغت كعوبه
أبى بعد طول الغمز أن يتقدما
تقلبت منه ظاهراً . . متبلجاً

---

(١) ديوان المتنبى ٤٠/٢٧٤ ، (ط الكتاب العربى ، بيروت) .
(٢) ديوان ابن الفارض (ط دار صادر بيروت ١٩٦٢م) : ١٤٦ .

وادمج دونى باطنـاً متجهماً

ولو اننى كاشفته عن ضميره

أقمت على ما بيننا اليوم مأتمـا

كعضو رمت فيه الليالى بفادح

ومن حمل العضو الأليم تـألما

دع المرءُ مطوياً على ما ذممتـه

ولاتنشر الداءَ العضال فتندما (١)

فالنماذج الأربعة الأولى تحتوى على نظرات صائبة ، فيها من براعة التعليل ، وإحكام النظرة ، أكثر من ماء العاطفة ، ورونق الأسلوب ، لأن الشعراء عرضوا خبراتهم عرضاً ذهنياً ، ولم يربطوها بتجارب معينة تهيىء وجداننا لاستقبالها ، وتعينه على التجارب معها .

بينما النماذج الأخيرة ، جرت فيها العاطفة والخيال مع الفكرة فى طلق واحد ، وخلع عليها الشعراء من أحاسيسهم ما أحال الذهنية فيها إلى عاطفة وشعور ، فأحسسنا بالمتعة الوجدانية ، واللذة الفكرية .

والنماذج الأولى تمثل شخصيات الشعراء من زاويتها العقلية ، والفكرية المحضة ، وتبين مدى إدراكهم لقوانين الكون والحياة ، بينما المقطوعات الثانية تعكس لنا شخصيات الشعراء من زاويتها الجمالية ، ولذلك أحسسنا فيها طراوة العاطفة ، وقوة التأثير .

* * *

الشعر إذن لاينقل الحقيقة كما هى فى الواقع الخارجى ، بل تختلف معايير النقل من شاعر لآخر ، فهناك من ينقل كما هى فى الواقع ، أى « يقتصر على عرض أوصاف الطبيعة البشرية ، كما تتراءى فى الحياة العادية ، وكما

---

(١) ديوان الشريف الرضى (تحقيق الصفار) ٣/١٢ ، بيروت ١٩٥٨م .

نلحظها ، ونعرفها فى حدود القوانين المألوفة (١) » والحقيقة الواقعية بهذا المعنى تقابل المثالية التى تعنى بتفسير الواقع والكشف عن طبيعة العمل الفنى ، وبراعة تعليله ، وصحة عرضه التى تقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، لتخرج فى وحدة متكاملة : طابعها الأمانى الخيرة ، حتى « يخيل للفرد أنه من فرط حماسته لتلك الأمانى أنها قد غدت حقائق . ومن المعلوم أن رغبات النفس قد تبلغ أحياناً من القوة ، بحيث تختلط بالواقع . فلايستطيع صاحبها أن يميز بينها وبين الخيال (٢) .. » .

وهناك من ينقلها ، وتكون غايته أن يقتطف حقائقه وصوره من الحياة العامة المألوفة ، وهى بهذا المعنى تقابل الخيال الذى يتخذ حقائقه وموارده من الحياة الشاذة الغريبة التى تخالف قواعد الحياة ، ونظمها الطبيعية (٣).. » .

ولذلك يختلف مفهوم الحقيقة الواحدة عند الشعراء . حسب نظرة كل منهم إليها ، وتأثره بها ، بل إنها لتختلف مقاييسها لدى الشاعر الواحد تبعاً للحالات النفسية « ولما يقوم بينها وبين ظروف الحياة من صلة وثيقة تتجلى فى كلمة تنعش ، أوعبرة تستفاد ، أوإرشاد يكتسب (٤) ، أوصورة تغذى الخيال ، لأنها صورة من المدارك الإنسانية ، وهذه المدارك متأرجحة — كما رأينا — فى حقل التحصيل والاختبار.

وليس معنى ذلك أن الشعر تزييف للحياة .. والواقع ، كلا ، ولكنه يصور الأشياء وفقاً لتأثر تجاوبنا معها ؛ ولاشك أن هذا اللون من الإدراك الوجدانى للأشياء ذو أثر كبير فى حياتنا لايقل عن إدراكنا العقلى لها ، فإدراكنا الغالب للطبيعة مثلا ، لايقوم على فهم حقيقتها ، كما هى فى ذاتها وفق النظرة الواقعة ، ولاعلى تحليل عناصرها تحليلا علمياً يخضع للمنطق

---

(١) أصول النقد للشايب : ص ٢٣٤ .

(٢) أنظر : فى الأدب والنقد لمحمد مندور : ص ١١٧ ، والمذاهب الأدبية : ص ٨٣ .

(٣) أنظر : أصول النقد للشايب ٢٣٩ ، والنقد الحديث لغنيمى هلال : ٣٠٠ .

(٤) معالم الفكر الوسيط : ص ١٠٣ .

والتجربة وفق النظرة المثالية ، بل يقوم على استجابة وجدانية لتلك الطبيعة فى مناظرها المختلفة .

فإذا رأينا خطف البرق ، وسمعنا صوت الرعد فى ليلة عاصفة فإننا نراع لها ، ولانلتفت إلى حقيقتهما العلمية ، وكونهما أثراً للتفريغ الكهربى بين سحابتين .. ولسنا نعنى بذلك أن نقلل من قيمة الحقيقة العلمية ، كلا ، فشأنها فى حياة الإنسان أجل من أن ينكر ، ولكننا نريد أن نؤكد أهمية (الحقيقة الوجدانية) التى يعبر عنها الشعر ، وأنها ليست تزييفاً للواقع ، أو ضرباً من الخيال الجامح .

وهناك فضل آخر للحقيقة الوجدانية هو أنها تخرج تجربة الشاعر من نطاقها الضيق المحدود بحدود مادية خاصة إلى أفق واسع من الإنسانية الرحبة ، يجد فيها القارىء كثيراً من عواطفه ، فإذا أحس الشاعر الجاهلى مثلا بأسى عميق حين يقف على أطلال ديار كان قد قضى فيها منذ سنين زمناً سعيداً جميلا ، فإن القارىء المرهوف الشعور يستطيع الآن أن يشاركه أساه ، وإن لم يكن فى حياته المادية رسوم ولا أطلال ، ذلك لأن جوهر الإحساس عند الشاعر ليس محدوداً بتلك الأطلال ، ولكنه يتجاوزها إلى التعبير عن شعور (الفقد) بوجه عام (١) » . كهذا الذى نلمسه فى قول إيليا أبى ماضى .

ليس الوقوف على الأطلال من خُلُقى

ولاالبكاءُ على ما فات من شيمى

لكنْ (مِصْراً) ، وما نفسى بناسية

مليكة الشرق ذات النيل والهرم(٢)

بين الواقعية والمثالية :

نعرف أن التقابل والتعارض كان قائماً منذ القدم بين الواقعية التى ترى فى

---

(١) النقد والبلاغة لمهدى علام وآخرين : ص ١٥٠ — ١٥١ (ط الأميرية بالقاهرة سنة ١٩٥٧م) .

(٢) أنظر : شعراء الرابطة القلمية لنادرة جميل سراج : ص ٣٢١ (ط المعارف ١٩٦٤م) .

المجتمع الإنسانى شراً ونقمة ، وبين المثالية التى ترى فيه خيراً ونعمة ، فتلك النظرة كانت فى أصلها نظرة فلسفية ، ثم قيض للواقعية أن تخرج من مواطن الفلسفة إلى الحقل الأدبى لتغدو مذهباً أدبياً منذ القرن الثامن عشر ، تكثر من حوله المفاهيم ، وتتعدد التفسيرات ، أما المثالية وذلك فى رأينا فقد ذهب بعض الدارسين إلى أنه لم يقيض لها أن تنتشر (كمذهب أدبى) — وإنما ظلت مقصورة على الفكر الفلسفى — ما يجانب الحقيقة والواقع ، فكما سادت الواقعية سادت المثالية فى صورتها الأخلاقية المتسامية ، ولايعوزنا الدليل لتقديم منارات شوامخ على طول الطريق فى مختلف الآداب فى شخص شعراء الحكمة .

ولسنا مع الدكتور مندور فيما يذهب إليه من أن بعض الأدباء الإنجليز أمثال : (بوب) (١) ، و(شافتسبرى) قد مهدوا لها منذ القرن الثامن عشر ، لتصير مذهباً أدبياً ، وإنهم قد تغنوا بوداعة الإنسان ، وتفاؤله بالخير ، وأنهم لاقوا فى سبيل ذلك حملة شعواء من أشباه الكاتب الفرنسى الساخر فولتير (٢) ، حيث أن ذلك الاتجاه الذى طرقه بوب وأمثاله ، لم يكن اتجاهاً مثالياً يجنح إلى الأحلام والأمانى ، وإنما كان اتجاهاً واقعياً فى صميمه ، أو إذ أردنا الدقة ، ما هو إلا الصورة المشرقة للواقعية (٣) ، ولتكن (المثالية) كما يعبرون .

لاننكر أن الحياة حافلة بالشرور والآثام ، ولكننا لانستطيع أن ننكر أيضاً أن بها خيوراً وفضائل ، وقيماً إنسانية ، وذلك هو واقع الحياة ، فما بالنا نتقبل الوجه الأول ، ونرفض الوجه الثانى ؟ ومثل هذين الاتجاهين نجدهما أدبنا العربى منذ القدم ، فهذا المهلهل الشاعر العربى القديم الذى يحض على الحرب وسفك الدماء فى قوله :

أقــولُ لتغلب : والعزُّ فيها

---

(١) أنظر : تعريفاً به وبأدبه فى (قصة الأدب فى العالم) القسم الثانى من الجزء الثانى : ص ٤١٤ (ط النهضة المصرية ١٩٦٣م) .

(٢) أنظر : الأدب ومذاهبه : ص ٨٣ — ٨٤ .

(٣) أنظر : المذاهب الأدبية لمفيد الشوباشى .

أثيروها لذلكم انتصــــار

نرتضي كلامه ونعدّه شاعراً واقعياً ، لالشيء إلالأن هذا الواقع الذى أصدر عنه هو واقع الأثرة والقسوة والوحشية .

والشاعر القديم المقابل له فى الصف الثانى ، وهو زهير بن أبى سلمى ، عندما يدعو للسلام وللخير ، نقول : إنه ليس بواقعى ، وإنما هو شاعرمثالى ، « وما القيم الأخلاقية ، والمواضعات الاجتماعية التى دعا إليها إلا أغلفة شفافة لاتكاد تخفى وجه الوحش الكامن فى الإنسان (١) » .

كلا ، فكلا الشاعرين واقعى ، وإن سلك الأول الدرب المتشائم ، وسلك الثانى الدرب المتفائل ، وهو الدرب الذى كتب له النصر فى النهاية ، وكما أن مواخير الحرب والشر موجودة ، فكذلك فرص السلام والمحبة موجودة .

أما سخرية فولتير فى قصائده (أحاديث عن الإنسان — Discourssue Phomme) وفى قصصه (كانديد Candid) التى استند إليها الدكتور مندور وتبناها ، فما هى إلا مهاجمة غير منصفة ، وتحقير لوجهة نظر الشاعر الانجليزى بوب .. ومن اعتنق مذهبه ، وقذف لقيمهم الأخلاقية «بالسذاجة والبلاهة (٢) » ، وذلك ما يجانب المنطق والعقل .

وهل نعد اليوم مثلا شاعراً كشاعرنا المبدع إيليا أبى ماضى ، شاعراً مثالياً ، لأنه يدعو إلى التفاؤل ، ويشجب التشاؤم ؟ وأنه أديب ساذج ، ومسرف فى التفاؤل بالخير ؟ كلا ، بل نعده منارة من منارات الواقعية ، والنزعة الإنسانية المتسامية ، المعبرة عن التيا ر الروحى وما يوحى به من خير

---

(١) المرجع قبله : ٨٥ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٤ .

وسمو ، حتى لينعكس صدى ذلك على قرائه ، وها هو ذا ناقد كبير يعترف بذلك ، ألا وهو ميخائيل نعيمة ، الذى يعلق على ديوان إيليا (الجداول) بقوله : فبين هذه الجداول ما تنسكب معه روحى مترقرقة ، مترنمة ، مطمئنة ، جذله بنور فى عينها ، وجمال على جانبيها ، مرحة بحرية لا أرصاد عليها ولا قيود ، ومدى لا آفاق له ولا حدود (١) » .

---

(١) الجداول : ص ٣٠ (ط نيويورك ١٩٢٧م) .

الفصل الرابع

الصورة الشعرية

تفسير الصورة
المشاهد الحسية
المواقف النفسية
الصورة الخيالية
رسم الشخصيات
رسم المواقف
عرض الأفكار
الحالات النفسية
الصورة القديمة
الصورة الحديثة

تفســـير الصـــورة :

يجب أن تفسر الصورة على أساس البناء الفنى أكثر من اتكائنا فى تفسيرها على حقائق الرسم الذى ينمو نمواً جماليا صرفاً ، أساسه مذهب (الفن للفن) الذى يتبلور فى تجويد الصورة ، وتنسيق صناعتها ، بغض النظر عما تحمل من الصدق ، وعما تبعثه من إشعاعات ومشاعر ومفاهيم ، «كذلك يجب ألا تخلط بعلم النفس ، أو يطلب منها وصف المشاعر التى يوقظها محتوى الأعمال الفنية ، كالشفقة أو الهزل ، كالحزن أو البهجة ، فإن واجبها هو تحديد الطابع الجوهرى للفن والجمال (١) » .

بذلك نستطيع أن نضع الصورة فى موضعها المناسب من تحليل العمل الأدبى ، ونقلل من غلواء هذه الكتابات الكثيرة التى حاولت تفسيرها ، متجهة فى ذلك إلى رفض الجانب اللغوى ، والجانب الفكرى ، واعتبار الصورة هى كل شىء ، ولاشك أنهم تأثروا فى هذا الاتجاه بالفلسفات الأوروبية ، التى تقوم فلسفتها على أساس الفصل بين الصورة والمحتوى ، معللين لذلك : بأن المحتوى غير ثابت ونسبى ، والصورة وحدها هى الحقيقة الجمالية ؛ لأنها خالدة ، وطابعها الأصيل هو القدرة على الإمتاع .

وهذه المقولة التى وضع بذورها الفيلسوف الألمانى (كانت — Kant) ثم تبناها هربارت الذى يعد بحق زعيم فلاسفة الاستاطيقا الشكلية (Foynalism) من أمثال : اتسمرمان وكوستلين ، واسبنسر وشوبنهور — ما هى إلا القاعدة التى حولت العمل الفنى وأبعدته عن الغايات التعليمية والأخلاقية ، وحررته من أى التزام . على أساس أن الجمال الحر ، هو الجمال الذى يستهدف المنفعة أو الأخلاق .

ويحدثنا (رى — Rey) عن أصحاب مذهب (الفن للفن) ، وعنايتهم

---

(١) Croce : esthetic, p. 307.

بالشكل دون الجوهر ، فيقول : إنهم يقررون أن الصورة وحدهاتكسب العمل الفنى جمالا ، والقصيدة تؤثر ، لا بالفكر الذى يوحى بها ، ولا بالموضوع الذى نعالجه ، ولكن بكمال تنسيقها ، وبانسجام ايقاعها ، وبقوة التعبير وغناء ويجب فى العمل الفنى أن يمتع الأحساسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بإمتاع الروح(١) » .

ولم تجد آراء أصحاب مدرسة الفن للفن تجاوباً من الفكر النقدى ، لأن الصورة ما هى إلا عنصر من عناصر العمل الأدبى ، وليست كل شىء فيه ، فالذى يطالع مقطعاً شعرياً متكاملا يرى فيه أبعاداً ثلاثة : (الصورة الصوتية) وهى ما للألفاظ من جرس إيقاعى تحمله اللغة على متنها ، وتستقر به على متن الزمن ، (والصورة المرسومة) بألوانها وبيانها وأبعادها المكانية ، وكأنها رسمت بريشة مصور (والصورة الفكرية) وهى ما للغة من دلالة وحياة باعتبارها رباطاً بين الأجيال المتعاقبة ، وقد سبق أن عالجت هذا الرأى فى كتابى (الشعر والشعراء فى ليبيا) وكتابى (الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى) .

فالصورة عندما ترسم مشهداً طبيعياً ، كمشهد (قوس قزح) ، ولنفرض أنه هذه الصورة الجميلة التى يرسمها لنا ابن الرومى : « وقد نشرت أيدى الجنوب مطارفاً على الجو » ، فإن الرسم يعلو فيها على الجانبين الآخرين ، وعندما ترسم موقفاً نفسياً ، ولنفترض أنه موقف امرىء القيس فى وصف ليله فإن الجانب النفسى يعلوفيها ، وعندما تبسط فكرة ، ولنفترض أنها فكرة تجريدية كأفكار أبى العتاهية فى الزهد فلاشك أن الجانب الفكرى هو الذى سيبرز فيها .

وقد تحامل بعض الدارسين على الأدب العربى القديم ، وخصوصا الأدب الجاهلى ، ورماه بالفقر فى هذه الناحية ، والحق أنه حافل بالصور الشعرية فى

---

(١) Rey, lecons de philosophie, vol. p. 34 - 3 — اقتبسه عز الدين اسماعيل فى كتابه ، الأسس الجمالية ، ٣٨٨ .

اتجاهها الأول ، أى التى تحفل برسم المشاهد الطبيعية ووصفها وصفاً يلم بكل دقائقها وأبعادها ، ولايكاد يختص بذلك شاعر بعينه ، وإنما نجدها لديهم جميعاً ، وإن كان شعر ذى الرمةأكثرها غنى بهذه المشاهد واللوحات . ونسير طلقاً مع بعض النماذج لنوضح من خلالها حقيقة (الصورة الأدبية) ، والأسس التى تقوم عليها ، فالصورة الأدبية فى معناها الحرفى هى التى تعتمد :

١ — التكامل فى بنائها ، ولا أعنى هنا مجرد جزئيات متتابعة . بل لابد من الحبك الفنى لهذه الجزئيات التى قد لايهتم لها الإنسان العادى . أما المصور الماهر فيعرف كيف يلتقط هذه الجزئيات ، ويضعها فى مكانها الصحيح .

فهذا التكامل الشعرى أقرب ما يكون للتكامل القصصى فى تصميمه وتنظيمه ، وحبك سياقه ، بحيث يتعرف الشاعر على مكان كل جزئيه ، ويعرف كيف يثرى بها مضمونه . ويغنى بها معانيه ، لتجد من القارىء أو السامع صدراً رحيباً ، ووجداناً راقصاً .

ولاشك أن هذا التكامل يسلمنا إلى عنصر آخر من عناصر بناء الصورة وهو عنصر (الوحدة العضوية) فالصناعة الفنية تعرف كيف تبدأ أوكيف تنتهى وتعرف كيف تربط بين الجزئيات وكيف تحكم رواية السباق ، وقد تلمس اهتزازاً فى جانب من جوانب الصورة ، أو ضئولة فى الرؤيا نتيجة لخلخلة الترابط .

والفنان الحقيقى هو الذى ينقلنا إلى أفق الصورة بما توحيه من بواعث الإثارة المتعددة كباعث الخوف أو الفرح ، والأمل أو الحزن ، والمرح أو القتامة .

وهناك من بعد ذلك القالب الذى يحيط بجوانب هذه الصورة ، ويحدد معالمها الإيقاعية ، ونغماتها الرتيبة أو المتفاوتة .

ولقد كان للتحول الجذرى فى مفهوم الخيال وأثره فى(الصورة الشعرية)

على يد الفيلسوف الألمانى(كانت ـ Kant (١) أثره الكبير ، فلقد تابعه الرومانسيون ، ونسجوا على منواله فى إعطاء الخيال القيمة الأولى فى مقاييس العمل الأدبى ، وتطرقوا من ذلك إلى القول : بأنه عبارة عن التفكير بالصورة فى معانيها الجمالية والابتكارية ، والاستعانة على جلاء مقومات هذه الصورة بالطبيعة ومشاهدها . وبالتجربة وأصالتها ، والصياغة وجودة سبكها (٢) .

تلك الصورة التى تعتمد العاطفة والانفعال فى مؤثراتها وبعثها ، وفى ذلك يقول أحمد الشايب : كيف أبعث فى نفسك عاطفة كالتى فى نفسى ، إذا كنت معجباً أو محباً أو متحمساً ؟ كيف أثير فى نفسك روعة الإعجاب أو لوعة الحب أو لهب الحماسة ؟

ذلك ممكن بأن أسلم إليك الباعث الذى أثار عاطفتى لعله أن يثير مثلها فى نفسك ، فأعطيك هذه الوردة التى أعجبتنى لتعجبك أيضاً ، ولكن ليس من الفنون ما يتخذ هذه الوسيلة المباشرة ليهيج بها المشاعر ، ولعل الأدب أبعدها جميعاً عن سلوك مثل هذا السبيل ، لذلك كان مضطراً أن يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ، ليوقظ بها النفوس ، ويهيج العواطف»(٣) .

٢ ــ والتناسق فى تشكلها ، « وكل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة ، إنما مرجعه إلى هذا التناسب بينها وبين ما تصوره من عقل الكاتب ، ومزاجه تصويراً دقيقاً خاليا من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأدب وقلبه ، بحيث نقرؤه وكأنا نحادثه ، ونسمعه وكأنا نعامله » (٤) .

٣ ــ والوحدة فى ترابطها لتستوى عملا فنياً ، مرده لأصل عاطفى واحد ،

---

(١) أنظر : مقالا لنغيمى هلال بمجلة الحلة ــ أغسطس ١٩٥٩م ، ص ١٣ .
— Wordswrh. Letters, later yeare, 1. 534.

(٢) أنظر : مقالا للأستاذ العقاد بعنوان : (معراج الشعر) مجلة الكتاب ، العدد ٤ ، أكتوبر ١٩٤٧م ، ص ٥٠٦ .

(٣) أصول النقد الأدبى ٢٤٢ .

(٤) المرجع السابق ٢٥٠ .

يوحى (بالخيال التأليفى) أو الخيال الجمالى (على حد تعبير كانت ، وهو الذى يختار عناصره من بين التجارب الإنسانية ، والصور المتناسبة « ويؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد(١) ، أساسه البناء العضوى الذى يشكل نفسه من الداخل فى أثناء نموه ، ولاشك أن اكتمال النمو هو اكتمال للشكل ، وتحديد لماهية الصياغة والمضمون (٢) .

٤ — والإيحاء فى تعبيرها ، فالوردة مثلا وهى أبسط الصور الجمالية ، توحى بالحب وبالشباب وبالأمل ، وقد يستعملها الفنان رمزاً لكل هذا ، أما أصحاب (الفن للمجتمع) فيطلبون من الفنان أن تحتوى صوره — إلى جانب الجمال المطلق — على موقف من مظاهر الحياة الإنسانية المهمة (٣) . وأما أصحاب (المذهب الرمزى) فيعنون بالإيقاع ، والتعمق فى تصوير المعانى اللامحدودة والمتوارية فى طوايا النفس ، ويتأنقون فى اختيار الألفاظ المشعة المصورة ، وتلك أقوى طرق الإيحاء والضلال « لأن اللفظة المشعة ، والكلمة المحجبة ، توحى فى موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد فى أصلها الوضعى النفعى ، فتصبح كلمة (الغروب) مثلا مبعثاً لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كمصرع « الشمس الدامى» و« الألوان الغاربةالهاربة » والشعور بالزوال ، والانقباض ، وانطماس معالم الحياة ، وإثارة الشكوك وما إليها »(٤) .

٥ — والتآزر الجزئى فى تكاملها واتمامها ، فالصورة الأدبية عمل تركيبى يطلق على جزئيات العمل الأدبى التى تشكل وحدته وتكامله ، ومن هذه الوحدات الجزئية تؤلف الصورة الكلية ، وهذه الصورة الكلية جديدة

---

(١) Coleridgc. Biograohia literaria. 13 (اقتبسه غنيمى هلال فى كتابه النقد الأدبى ٤٢٠

(٢) انظر الصورة الأدبية لمصطفى ناصف ٢٠٨ .

(٣) the Scientific Attitude p. 38 (اقتبسه ماهر حسن فى كتابه المذاهب النقدية ٢٠٥) .

(٤) الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون غطاس ، ٨٨ .

كل الجدة وتختلف عن الصورة الجزئية — حيث أنه لم يكن لها وجود من قبل فى عالم الواقع والطبيعة .

والصورة الجزئية فى الأدب لها مادتها وكثافتها ووضعها الخاص فى العمل الأدبى ، مثلها كالصور الجزئية فى الرسم والنحت والتصوير ، فهى أشياء فى ذاتها ، وتأمل القارىء فنياً فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التى قصد المؤلف إلى تصويرها بوسائله المادية من ألفاظ اتخذها تعدّ بمثابة الألوان والرسوم ، على أن المدلول الأدبى — وهو ما اتخذت الصورة الأدبية نموذجاً له — جديد كل الجدة فى الطبيعة ، لأنه ليس مجرد تصويرلها(١) .

وإذن فالصورة الأدبية ما هى إلا تجسيم للأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أسس من المبادىء الموضحة آنفاً ، ومن ثم حق لأحمد الشايب أن يقول : « إن مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة .. وهذا هو مقياسها الأصيل » ، فالشايب هنا قد اعتمد قوة الإيحاء فقط ، بينما نجد ناقداً كغنيمى هلال تتبع مقاييس الصورة فى مختلف المذاهب الأدبية (٢) الغربية جاهدا أن يجد لها نظائر فى أدبنا ، فهى لدى الرومانسيين « خاضعة فى صياغتها لسيطرة العاطفة » ، وهى لدى البرناسيين تنتحى الجانب الموضوعى التجسمى » فهى التعبير عن آراء الشاعر وعواطفه وأفكاره وهى لدى الرمزيين ذاتية لاموضوعية كما هى عند البرناسيين ، وهى تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم الفعل ، والوعى الباطنى ، ثم هى مثالية نسبية ، لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة ، وهى لدى السرياليين تعنى بالجانب ذى الدلالة النفسية مع الخضوع للإلهام ، وهى لدى الوجوديين « عمل تركيبى يضم إلى العناصر الممثلة للشىء ، نوعاً من المعرفة وهو محدود بحدود الحس »(٣) .

---

(١) النقد الأدبى لغنيمى هلال ، ٤٤٧ — ٤٤٨ بتصرف .
(٢) المرجع السابق ، ٤١٧— ٤٦٨ .
(٣) J. P. sarter : l'imaginaire, D. 0

نماذج للصورة القديمة :

(ا) المشاهد الحسية

١ — لوحة امرىء القيس فى وصف البرق والمطر ؛ ومرح الطيور بصفاء الجو بعيد المطر(١) :

أَصَاحِ ترى برقاً أُريكَ وَمِيضَه — كلمعِ اليدين فى حَبِيٍّ مكَلَّلِ(٢)
يضيءُ سَنَاه ، أَومصابيح رَاهبٍ — أَمَالَ السَّليطَ بالذُّبال المفتَّلِ(٣)
قعدت له وصحبتى ، بينَ ضارجٍ — وبين العذَيبِ ، بعدَ مامتَأَملى !(٤)
على قَطَنٍ بالشَّيم أَيْمَنُ صَوْبه — وأَيسَرُه على السّتار فيذْبلِ(٥)
فأَضحَى يَسُحُّ الماءَ حول كُتَيفةٍ — يكُبُّ على الأَذقان دوْحَ الكنَهبَلِ(٦)
ومرَّ على القَنَّان من نَفَيانه — فأَنزل منه العُصم من كلِّ منزلِ(٧)
وتيماءُ لم يترك بها جذع نخلةٍ — ولاأَطماً ، إلا مشيداً بجندلِ(٨)
كأَنَّ ثَبيراً ، فى عَرانين وبْلهِ ، — كبيرُ أُناسٍ فى بجادٍ مُزمَّلِ(٩)

---

(١) ديوان امرىء القيس : ١٨ .

(٢) صاح : مرخم صاحبى : الوميض : لمعان البرق ، الحبى ، المتراكم بعضه على بعض ، كأنه يحبو لثقله ، المكلل ، المستدير ، لمع اليدين ، تحريكهما .

(٣) السليط ، الزيت ، الذبال ، جمع ذبالة وهى الفتيلة .

(٤) ضارج والعذيب ، موضعان ، بعد ما متأمل ، بعد ما أتأمله . أو السحاب .

(٥) قطن والستار ويذبل : جبال . الشيم : النظر إلى البرق مع توقع المطر . الصوب : المطـــر .

(٦) كتيفه : اسم موضع . الدوح : الشجر العظيم . الكنهبل : ضرب من شجر البادية .

(٧) القنان : اسم جبل . النفيان : ما تطاير من رشاش الماء . العصم : جمع أعصم ، وهو الوعل الذى معصمه بياض ، والعصم أيضاً : المعتصمة بالجبال .

(٨) تيماء ، بلدة فى شمالى الجزيرة . الأطم ، القصر العالى .

(٩) ثبير ، اسم جبل . العرانين ، الأنوف ، واستعارها لأوائل المطر . الوبل ، المطر الشديد البجاد . الكساء المخطط ، المزمل ، الملفف بالثياب .

كأَنَّ ذُرى رأْس المُجيمر غُدوةً ... مِن السَّيل والغُثَّاءِ فلكةُ مِغْزل(١)

وألقى بصحراءِ الغبيط بَعَاعَه ... نزول اليمانى ذى العياب المحمَّل(٢)

كأَنَّ مَكاكىَّ الجواءِ غُديَّةً ... صُبحن سُلافا من رحيق مُفلفَل(٣)

كأَن السَّباع فيه غَرْقى عشيةً ... بأَرجائه القُصوى أَنابيشُ عُنصل(٤)

ونفصل معالم هذه اللوحة التى رسمها امرؤ القيس للمطر الذى أصاب وبله الجهات المختلفة ، واجتاح سيله كل ما فى طريقه من قرى وأشجار وحيوانات ، ثم أوضح حال سرور الطيور بصفاء السماء — بعيد المطر الذى غرقت فى أقاصيه السباع — كأنما شربن رحيقاً مفلفلا .

فالمؤثر الذى هاج عاطفة الشاعر ، وأثار فى نفسه دواعى الإعجاب هو هذا المشهد الحسّى الذى ملك عليه مشاعره ، حتّى أنه أراد أن ينقل هذا الباعث لأصحابه ويشركهم فى الاستمتاع الذى داخله .

والروعة الفنية التى تملأ جوانب الصورة مردها إلى هذا التناسبّ الذى يفيض به شعور الشاعر وروحه ، حتّى أنه قعد وصحبته بين ضارج والعذيب ، ليشبع حاسته الفنية ، ويعمق النظرة بالتأمل .

والوحدة التى أحكم نسجها قد تولدت نتيجة حسن اختيار عناصر التجربة الواقعية ، وحسن تأليفها لتشكل عملا فنياً ، فالبرق له وميض يلمع ويتحرك من خلال السحاب المتراكم ، فيظهر ضوؤه ، ولقد تعقب هذه الظاهرة بفكره ، ليعرف كيف يتولد المطر ، وما أشق ما تأمله وفكر فيه.

---

(١) المجيمر ، اسم جبل . الغثاء ما احتمله السيل من حطام النبات والحشائش . فلكة المغزل ، رأسه المستدير.

(٢) صحراء الغبيط ، أكمة انخفض وسطها وارتفع طرفاها من صحارى الجزيرة . البعاع . الثقل والحمل . العياب . جمع عيبة . وهى وعاء من الجلد تحمل فيه الثياب .

(٣) المكاكى ، جمع مكاء ، وهو طائر كثير الصفير . الجواء. البطن الواسع من الأرض السلاف ، الخمر.

(٤) الأنابيش ، أصول النبات ، الواحدة انبوشه . العنصل ، البصل البرى .

ولقد فاضت اللوحة بالحياة والحركة والتجسيم التى بعثها الإيحاء وأنعشها فنه العالى فى التشبيه ، وامرؤ القيس عن طريق هذه اللمسات الموحية أوقفنا على عوامل التخريب فى صورة اكتساح السيل للأخضر واليابس . وأوقفنا على عوامل الحياة والنشوة بعد انحسار السيل الذى أنبت نباتاً حسناً مختلفاً ألوانه وأزهاره ، ثم انطلاق الطيور تشدو فى الأجواء مبتهجة كأنها شربت صبوحا فسكرت وطربت .

وأخيراً هذا التآلف الجزئى القوى لإتمام الصور الكلية ، فهناك البرق بمقوماته ، والمطر بوابله وسيلة ، والوديان بحشائشها ، وأزهارها ، والمكاكى بحركاتها وشدوها . فى كل ذلك استقصاء لجوانب الصورة ، وتتبع لكل جزئياتها ، ووعى بحقيقة التعبير الفنى .

وليس فى هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعاً من الجهد الذى يبذله الإنسان كى يحقق التكامل بين النفس والطبيعة ، وتشكيلها وفقاً لتصوراته الخاصة ، وامرؤ القيس حين استخدم هذه الوسائل الحسية فى لوحته ، وحدد بواسطتها مقومات الصورة ، فما ذلك إلا لأنها هى الوسيلة الفذة ، حتى يتهيأ له من بعد ذلك تصور ذهن معين ،دلالته ، وقيمته الشعورية فى تبيان الموقف الذى يسيطر على وحداته ، وهو الذى ألمح اليه فى قوله : ما أعمق متأملى .

ولقد ساعدته هذه الصور الحسية التى شاعت فى جوانب لوحته على نقل الشعور والفكرة ، ومن ثم إذا قال ناقد كهويلى : إن الشعور ليس شيئاً جديداً يضاف إلى الصور الحسية ، بل هو الصورة نفسها ، فهو على حق .

أى أنها هى الشعور المستقر فى الوجدان ، والذى يرتبط فى سرية بمشاعر أخرى ، ويعدل منها ، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء ، وتبحث عن جسم ، فإنها تأخذ مظهر الصور فى الشعر ، أو الرسم أو النحت ..» (١) .

---

(١) اقتبسه عز الدين اسماعيل فى كتابه (الشعر العربى المعاصر) صـ ١٣٥ .

٢ ـ لوحة صيد الثور الوحشي (*) للنابغة الذبياني :

ومَهْمَهٍ نازحٍ تَعْوى الذئابُ به	نائى المياه عن الوُرَّادِ مقْفار(١)
جاوَزْتُهُ بِعَلَنْداة مُذَكَّرَةٍ	وَعْرِ الطَّريقِ على الأَحْزَان مضْمار(٢)
كأنَّما الرَّجلُ منها فوق ذى جُدَدٍ	ذَبِّ الرِّياء إلى الأَشْباحِ نَظَّار(٣)
مُطرَّدٍ أفردَتْ عنه حلائِلهُ	من وَحْش وجرْةَ أومن وحش ذى قار(٤)
سرَاتُه ماخَلا لبَّاتِه ، لَهِقٌ	وفى القوائم مثلُ الوشم بالقار(٥)
وبات ضيفاً لأَرْطَاةٍ ، وألجأَه	مع الظَّلام إليها وابلٌ سار (٦)
حتى إذا ما انجلتْ ظَلْماهُ ليلته	وأَسْفَرَ الصّبحُ عنه أىَّ إسفار(٧)
أَهْوى لها قانصٌ يسعى بأَكْلُبِهِ	عارى الأَشَاجع من قُنَّاص أنْمار(٨)
محالفُ الصَيد ، تبَّاعٌ له ، لحِمٌ	ماإنَّ عليه ثيابٌ غيرُ أَطْمار (٩)
يسعى بغُضف بَرَاها ، وهي طاويةٌ	طول ارتحال لها منه وتَسْيَار(١٠)
حتى إذا الثور بعد النَّفرِ أَمكَنَه	أَشلى ، وأرْسَلَ غُضْفاً كلُّها ضار(١١)

---

* ــ ديوان النابغة (تحقيق شكرى فيصل) : ٢٣٣ : (ط دار الفكر بيروت ١٩٦٨) .

(١) المهمة المفازة البعيدة .

(٢) العلنداة : الناقة الصلبة القوية . المذكرة : أى كأنها جبل ذكر . الأحزان : جمع حزن. وهو الأرض الصلبة . مضمار : تدرك الغاية .

(٣) جدد : جمع جد بضم الجيم : أى العلامة . ذب الرياد : الذى يغشى الأماكن المختلفة من الخوف والخشية . الرياد : الطلب .

(٤) وجرة : موضع بين مكة والبصرة ، وذوقار : بين الكوفة وواسط .

(٥) السراة : الجزء الأعلى من الجسم . اللباب : جمع لبة ، وهى موضع القلادة من الصدر . لهق : أبيض .

(٦) الأرطاة : شجرة لها ثمر كالعنب .

(٧) انجلت ، انكشفت .

(٨) الأشاجع ، جمع أشجع ، وهى أصول الأصابع . أنمار ، ابن نزار أخو مضر الحمراء .

(٩) لحم ، يحب اللحم ويشتهيه .

(١٠) غضف ، جمع أغضف ، وهى الكلاب المسترخية الآذان . براها ، أنحفها .

(١١) النفر ، الابتعاد والسرعة . أشلى ، أغرى . وضار ، متعود الافتراس .

فكَرَّ محمّيةً مِنْ أَنْ يفرّكما ... كرَّ المحامى حِفاظاً خشية العار(١)
فشَكَّ بالرّوْق منها صَدْرَ أولها ... شَكَّ المشاعب أعشاراً بأعشار(٢)
ثم انثنى بَعْد للثانى ، فاقصده ... بذاتِ ثغر بعيد القَعْر نعَّار (٣)
واثبتَ الثالثَ الباقى بنافذةٍ ... من باسل عالم بالطعن كرَّار
وظل فى سبعةٍ منها لحقن بـه ... يكُر بالرَّوقْ فيها كرَّ أُسْوار(٤)
حتى إذا ماقضَى منها لبانتَـه ... وعاد فيها بإقبــال وإدبار(٥)
انقضَّ كالكوكب الدرىمنْصلتاً ... يهوى ويخلط تقريباً بإحضار(٦)

فأى روعة ،وأى تصوير أجمل من هذا ! ! ذلك تصوير النوابغ من الشعراء الذين يدركون جزئيات الصورة ، ويتتبعونها فى دقة متناهية ، لقد تجلت عبقرية النابغة (٧) فى رسم هذا المشهد ، فهبك واقفاً فى الصحراء ، فماذاترى؟

الصحراء ، والناقة ، والثور الوحشى بلونه الداكن ، وقرونه الحادة ، والصياد الجاد فى طلب الثور ، والكلاب المعلمة .. وذلك كله قد أمد الشاعر برسم الصورة فاتضحت قسماتها ، وغدت ملحمة لايستطيعها إلا الموهوبون.

٢ ــ لوحة طرفة بن العبد فى تصوير الربع (٨) :

أَشجاك الرَّبع أَم قِدمُه ... أَم رماد دارس حُمَمُه
كسطور الرَّق رقشه ... بالضحى مرقَّش يشمه

---

(١) محمية ، حمية .
(٢) المشاغب ، هو المثقب . الروق ، القرن .
(٣) أقصده : أصابه . نعار : ينفجر منه الدم بشدة .
(٤) الأسوار ، قائد الفرس .
(٥) لبانته ، غرضه .
(٦) التقريب ، ضرب من العدو . الاحضار : ارتفاع الفرس فى عدوه .
(٧) وانظر لوحة أخرى له فى معركة الثور الوحشىمع الكلاب (قصيدتهالدالية ــالديوان ٧٠)
(٨) ديوان طرفة : ٨٤ .

لعبت بعدى السيول به   وجرى فى رونق رهمه
فالكثيبُ معشب أنف   فتناهيه ، فمرتكمُه
جعلته همَّ كلكلها   لربيع ديمةٌ تثمه
خابسى رسمٌ وقفتُ به   لو أَطبع النفس لم أرمه
لا أرى إلا النعام به   كالإماءِ أشرفت حُزمَة
والقرار بطنــه غدِقٌ   زينت جلهاته أكمُه

(ب) المواقف النفسيـة

١ — مشهد ليل (١) امرىء القيس :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرْخَى سدولَه   علىَّ بأنواع الهموم ليَبْتَلى (٢)
فقلت له لما تمطَّى بصلْبــه   وأَرْدف أعجازاً ، وناءَ بكلكل(٣)
ألا أيها الليل الطويل ، ألاانجلى   بصبح ، وما الاصباحِ مِنْك بأمثل(٤)
فيالك من ليــلٍ كأَنَّ نجومه   بكلّ مغار الفتل شدّت بيذبل(٥)
كأَنَّ الثُّريا علِّقتْ فى مصامِها   بأمراس كتَّانٍ إلى صمٍّ جنْدل(٦)

هذا المشهد يصور موقفاً نفسياً للشاعر فهو لا يكتفى بسرد المشاهد ، بل بشخص الليل ، ويناجيه ، ويفصح من مناجاته عما يجثم على صدره من هموم ، فالأبيات تبدأ بتشبيه يوحى بامتداد الظلام ، وتراكمه ورهبته ، وذلك

---

(١) ديوان امرىء القيس : ١٨
(٢) سدود له : ستوره .
(٣) تمطى بصلبه : بوسطه كالجمل . أردف انجازا : بعد تمدد وسطه حرك مؤخرته الكلكل : الصدر . ناء : نهض .
(٤) أمثل : أحسن .
(٥) مغار الفتل : متحكم الفتل . يذبل : جبل بنجد .
(٦) مصامها ، موضعها . الأمراس الحبال .

فى قوله « وليل كموج البحر » ، ولعلنا ندرك مدى هذه الرهبة من شاعر نشأ فى البادية بعيداً عن البحر ، ثم تأتى من بعد ذلك استعارة تصور الليل وهو يرخى على الشاعر أستاراً ثقيلة من ظلامه الدامس ، مصحوبة بأنواع شتى من الهموم والانفعالات ثم تتلاحق الصور المجازية ، فيتخيل الليل جملا يتمطى ، حتى بعدما بين أوله وآخره ، فهو لا يكاد يتحرك إلا فى بطء شديد ويصور نفسه القلقة الحائرة التى ترقب انبثاق الفجر ، تتكور على بعضها وتعود إلى ذاتها فترى أنها أمنية مخدوع ، وأن الصبح لن يأتيها بأفضل مما جاء به الليل ، ويتوهم النجوم وقد شدت بأمراس كتان إلى جبل بذبل ، فهى ثابتة فى مكانها لا تتحرك .

٢ ــ مشهد لبيد بن ربيعة وهو يصور راحلته (١) :

أَفَتِلْكَ ! أَمْ وَحشِيَّةٌ مَسبُوعَةٌ ... خذلَت ،وهاديةُ الصُّوارِ قوامُها(٢)

خنْساءُ ، ضَيَّعتِ الفريرَ،فَلم تَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقائِقِ ،طُوفُها وبُغَامُها(٣)

لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَه ... غُبْسٌ كوَاسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُها(٤)

صَادَفْنَ منها غِرَّةً فأَصَبْنَهـا ... إنَّ المنايا لاتطيش سِهَامها(٥)

باتتْ ، وأَسْبَلَ وَاكِفٌ من دِيمَةٍ ... يرْوى الخمَائلَ،دائماً تَسْجَامها(٦)

يعلو طريقةَ مَتنهـا ، متَوَاتِراً ... فى ليلةٍ كَفَرَ النُّجومَ غَمَامها(٧)

---

(١) ديوان لبيد ، ٢٢١ .

(٢) وحشية ، بقرة وحشية . مسبوعة ، افترس السبع ولدها . خذلت ، تركت . الصوار قطيع البقر . أفتلك الضمير فى تلك يعود على الأتان فى الأبيات السابقة .

(٣) الخنساء مؤخر أرنبة الأنف،والبقر كلها خنس. الفرير ، ولد البقرة الوحشية . الشقائق ؛ جمع شقيقة ، وهى الأرض الغليظة الصعبة ، الطوف : التطواف والجولان . البغام : الصوت الحزين .

(٤) قهد : أبيض . تنازع : تجاذب . الشلو : العضو ، أو بقية الجسد ، غبس ، هو الذى لونه كلون الرماد . صفة للذئب المحذوف . لا يمن : لا يقطع .

(٥) لا تطيش : لا تخطىء .

(٦) أسبل : أسال . الواكف : المطر . الديمة : المطرة التى تدوم نصف يوم تقريباً . الخمائل جمع خميلة : وهى كل رملة ذات نبات . السجام : الصب .

(٧) طريقة المتن : خط ظهرها من الحارك إلى الكفل .

تَجْتَاف أَصْلًا قَالِصاً متنَبِّذاً بعجوب أَنْقَاءٍ يَميل هَيَامهَا(١)
وتُضِيءُ فى وَجْه الظَّلام ، مُنيرةً كَجُمانةِ البَحْرىِّ سُلَّ نِظَامُها(٢)
حتى إذا انْحَسَرَ الظَلامُ وأَسْفَرتْ بَكرتْ تَزلّ عن الثَّرى أَزْلَامُها(٣)
عَلِهَت تَرَدَّدُ فى نِهاءِ صُعائِدٍ سَبْعاً تُؤاماً كاملًا أَيّامها (٤)
حتَّى إذا يئست ، وَأَسْحق حَالِقٌ لم يُبْله إرضَاعُها وفِطَامُها (٥)
فَتوجْستْ رِزَّ الأَنيس ، فَرَاعها عن ظَهْرِ غيبٍ ،والأَنيسُ سقَامُها(٦)

نقف فى ثنايا معلقة لبيد على مشهد متكامل يشبه قبة الناقة بالأتان ثم بالبقرة الوحشية ، وفى خلال الصورة الأولى تطالعنا ظاهرة تعتبر من خواص الإنسان العاقل ، وهى (ظاهرة الغيرة) ، وذلك فى الأبيات التى شبه فيها ناقته بالأتان ، ولاشك أن تلك الظاهرة قد عكس عليها الشاعرمن خلجات نفسه ، ولونها بما يعتمل فى وجدانه .

ثم عاد لينشر الصورة على نحو آخر فيه الحيرة والخوف واللهفة ،فراحلته تشبه البقرة الوحشية التى تركت وليدها ، وذهبت ترعى مع صويحباتها ، متكلة على الفحل الذى يتقدم القطيع ، فافترست السباع ولدها ، فذهبت نفسها شعاعاً ، وانطلقت تجرى هنا وهناك باحثة عنه ، حيرى والهة ، جازعة .. يتردد بغامها بين كثبان الرمال لعلها أن تجده .. ويمض النهار ، ويحط الليل ، وينهمر المطر ، ويتمدد على جانبى ظهرها ، متتابعاً لايكاد

---

(١) تجتاف : تدخل فى جوف . أصلا : المراد جذع شجرة . قالصا : مرتفع الفروع ، متنبذاً : متنحياً . العجوب : جمع عجب ، وهو أصل الذنب . الانقاء : جمع نقا ، والمراد كثيب الرمل . الهيام ، الرمل الذى لا يزال ينهال ولا يتماسك.

(٢) النظام ، الخيط .

(٣) أسفرت : دخلت فى الصباح . أزلامها : قوائمها .

(٤) علهت : أى هلعت وجزعت . تردد : تتردد متحيرة . نهاء : جمع نهى وهوالغدير. صعائد ، اسم مكان.

(٥) اسحق : أخلق . الحالق : الضرع الممتلىء .

(٦) توجست : خافت . الرز : الصوت الخفى . الأنيس : الناس . عن ظهر غيب : أى أنها لم تر أصحاب الصوت .

ينقطع ، فى ليلة مظلمة سترت بالنجوم غيومها ، فتأوى إلى جذع شجرة ، مرتفعة الأغصان وتمكث برهة موزعة النفس ، بين مطلب الحياة ومطلب الأمومة ، فى حيرة من أمرها : أتحمى نفسها ، أم تبحث عن طفلها ؟ ولكن الأمومة غلابة ، فلاتلبث أن تستجيب لهذا الوازع الغريزى ، فتبارح ملجأها ، وتعاود البحث فى غدران صعائد سبع ليال توائم .

فى هذه اللحظة التى يبلغ فيها الضعف البشرى بالأم ذروته ، وتكادتتحطم عنده أعصاب أقوى الكائنات ، يبتليها القدر بالصياد ، وهى لاتعرف مكمنه ، ولكنها تدرك بغريزتها أن ثمة خطراً يتهددها ، فهى ترهف السمع ، وتتحسس صوت الإنسان ، وحق لها أن تخاف لأن الإنسان سبب هلاكها (١) .

٣ — مشهد دموع المثقب العبدى(٢) :

هَلْ لِهذَا القلبِ سَمعٌأَوْبصر أَوْ تَناهٍ عن حبيب يُدَّكَرُ
أَو لدمع عن سفاه نُهْيَةٌ تمترى منه أَسابِيّ الدّررْ
مُزْ مَهِلاتٌ كسمطَىْ لُؤلؤٍ خُذِلت أَخْرَاتُه فيه مَغَرْ

(جـ) الصور الخيالية

١ — صورة الصبح عند علقمة بن عبدة (٣) :

أَوردتُها ، وصُدور العيس مُسْنَفَةٌ(٤)
والليل بالكوكب الدُّرِىّ منحور (٥)

ويحلل نجيب البهبيتى هذه الصورة على طريقة البلاغيين من الاتكاء على

---

(١) أنظر : تاريخ الشعر العربى للبهبيتى : ٩٧ ط الخانجى ١٩٦١ .
(٢) أنظر : شعراء النصرانية لشيخو : ٤٠٣ .
(٣) أنظر ترجمة مفصلة له فى ديوانه : (ط دار الفكر للجميع بيروت ١٩٦٨) ٤١٠ .
(٤) الأسناف . هى الثياب التى توضع على كتفى البعير .
(٥) ديوان علقمة ٤١٠ ، وقارن بشعراء النصرانية ، ٥٠٧ (ط دار المشرق بيروت).

الصور المجازية فيقول : إن الشاعر ذكر الإسناف ، ليفهم البرد ، فإذا فهم البرد اتجه معه الخاصر إلى الصبح .

ولم يقف الشاعر عند هذا الوجه من الدلالة ، فزاد عليه : والليل بالكوكب الدرى منحور . والكوكب الدرى هو الزهرة ، والزهرة تسمى — فيما تسمى به — كوكب الصبح ، وفى هذه الصورة ما فيها من جمال يزيده ذكر الكواكب الدرى ، ثم تشبيه إياه بالسيف ينحر به الليل ، وإنما ينحر الحيوان .. فاجتمع له بذلك فى البيت من وجوه الخيال البيانى . . ما تنقطع دونه الرقاب(١) .

ولو لجأ البهبيتى إلى مقومات الصورة الحديثة فى كشف جمال البيت— ولاسيما وأنه ألمح إلى شيء من ذلك عند ذكره لوسائل الأداء الشعرى(٢) — لكان أكثر توفيقاً ، لأن فى تحديد الشاعر لوقت معين ، دلالة قوية على الحالة الوجدانية التى كان يعانيها ، وهنا تتبدل ملامح الصورة من مجرد النظرة البيانية وتتجه إلى الدلالة فى نفس الشاعر التى كانت تعانى التمزق .

ثم هذا الاتجاه الذى ألقى ظلالا كثيفة على الليل ، قد تبدت لنا من خلاله خطوط أخرى غير إطلالة الصباح ، وهى صورة الدماء القانية ، وإخال الصورة هنا ترمز لشيء نفسى .

٢ — صورة الموت عند طرفة بن العبد (٣) :

لعمركَ إنَّ الموتَ ، ما أَخطـــــأَ الفتى
لَكالطِّوَل المُرْخَى ، وثِنْياه باليد (٤)

ألحت فكرة الموت على طرفة ، وهو بعد شاب ، فتركته حائراً متشائماً ،

---

(١) تاريخ الشعر العربى ، ٨٢ .
(٢) المرجع السابق ، ٩٥ .
(٣) ديوان طرفة ، ٢٤ .
(٤) الطول : الحبل الذى يطول للدابة لترعى . الثنيان الطرفان .

لايلوى على شيء ، ولقد ربط بين هذه الفكرة . وبين أسلوب حياته ، فما دامت هذه النهاية محتومة ، فلماذا لاينتهز الفرصة . ويعب من الحياة قبل نفــادها ؟

إن هذا الكابوس الذى أقلق مضجعه ، وأرق فؤاده ، سوف يفاجئه ولو أمهله حيناً من الدهر ، فنذر الموت — كما يراها — مبثوثة فى تربة الحياة منذ كانت الحياة ، ومن ثم لم يحاول الشاعر أن يربط بين الحياة والأمل ، ولكنه ربط بين الحياة ونقيضها ، هكذا تشهد أبيات معلقة « أرى قبر نحام .. كقبر هوى » ، « أرى الموت يعتام الكرام ، ويصطفى عقيلة مال الفاحش ».. ومن خلال هذه الصور القاتمة غدا الموت نهاية حياة — فى رأيه — لابداية حياة .

٢ — صورة ليل أبى العلاء (١) المعرى :

ليلتى هذه عروسٌ منْ الزّنـ ... ـج عليها قلائدُ منْ جُمان
هرب النومُ عن جفونىَ فيها ... هربَ الأَمنِ عن فؤاد الجبان
وكأنَّ الهلالَ يهْوى الثُّريا ... فهُما للوداع مُعتنقان
وسهيلٌ كوجنة الحبِّ فى اللو ... نِ ، وقلبِ المحبِ فى الخفقَان
مُستَبدًا كأَنه الفارسُ المُعْـ ... ـلم يبدو معارضَ الفُرْسـان
يُسرع اللَّمْحَ فى احمرارٍ كما تُسرع ... فى اللَّمح مقلةُ الغَضْبان
ضرّجتْه دماً سيوفُ الأَعادى ... فبكتْ رحمةً له الشِّعْرَيان(٢)
ثم شابَ الدُّجى ، وخافَ من الهجـ ... ـر ، فغطَّى المشيبَ بالزَّعفران(٣)

---

(١) شرح سقط الزند : ١/٤٢٥ ، (الدار القومية بمصر) ١٩٦٤ .

(٢) الشعريان : نجمان ، ويعنى بهما الشعرى العبور ، والشعرى الغميضاء إحداهما عبرت المجرة فنظرت إليها ، والأخرى غمضت عينها فلاتستطيع النظر إليها .

(٣) يريد بالزعفران هنا ما يسبق الشمس من الضوء ، وفيه سيء من صفرتها .

ونضَا فجْرَه على نسْره الوا　　　قع سيماً ، فَهَمَّ بالطيران(١)

نماذج للصورة الحديثة :

(١) رسم الشخصيات

١ — تصوير شخصية الراقصة لعبد المجيد بن جلون(٢) .

صدعَ الجوْقُ فجأةً　　　فى جُنونٍ وقُوّة
حينَ لاحتْ أمامنا　　　ذاتُ حُسنٍ وفتنة
قد أُحيطتْ بهالةٍ　　　من سنىً ، وسْطَ ظُلمة
سحَرَتْنا بلفتةٍ　　　فتنتنا ببَسْمة
رَقصَتْ فى رَشاقة　　　رقصةً إثرَ رقصة
أدْبرتْ ثم أقْبلت　　　اسْتَقامت تثنَّت
تابعتْ نَغْمة البيا　　　نِ بحذْقٍ وَخِفَّة
وتَثَنَّت مع الكَمَا　　　نِ بِلُطْفٍ وَلَوْعة
يتبعُ الطبلَ صدْرُها　　　كُلَّ حينٍ بقَفْزة
نَغْمةٌ قد تَجَسَّمتْ　　　لِلْوَرَى أىَّ نَغْمة
جِسْمُها الغَضُ نصـ　　　فُ عارٍ كتمثالِ دُمية
أَبدعَ الفنُ صوْغها　　　فى دهاءٍ وحُنكة (٣)

فعبد المجيد بن جلون قد رسم لنا شخصية الراقصة فى مختلف حركاتها وتأودها بعد أن ارتفع الستار عن المسرح ، وقد نزع إلى الصور الدقيقة ، وإبراز الجزئيات التى تعتمد الحقائق المادية .

---

(١) النسر الواقع : هو ثلاثة أنجم على طرف المجرة مجتمعة .
(٢) شاعر مغربى .
(٣) أنظر كتابنا الأدب المغربى الحديث : ٦٣٢ .

وكان موفقاً فى استعماله للأفعال لإبراز ملامح الصورة ، مثل : صدح ؛ لاح ، سحر ، فتن ، رقص) ، ولاسيما هذا البيت الدقيق التصوير :

أدبرت .. أقبلت

استقامت .. تثنت

فاختيار الكلمة المعبرة يعد لبنة قوية من مقومات الصورة (١) .

ونستطيع أن نقارن بين هذه الصورة . وبين صورة ابراهيم العريض(٢) (التمثال الحى) :

وَانجابَ ذاكَ السِّترُ عن غَيداءِ تَرْفُلُ فى صِبَاها

تمشى وئِيداً ، والحريرُ يَشِفُّ عن أَدْنى خُطاها

ملمومة كالوردةِ البيضاءِ فى ورقٍ حَوَاها

حتى إذا وقفتْ إزاءَ الخلقِ يبهرهم سَناها

نشرتْ مُلاءَتَهَا الرَّقيقةَ من حَواشيها يداها

وَمَشَتْ تلوح باليدين كأَنَّها ترعى انتباها

وتدورُ دورتَها ، فينعكسُ الضياءُ على خلاها

كم بالغتْ فى الميل حتى كاد أن يطوى قفاها

ثم استوتْ فوق الأَصابع كالحشائش فى ربُاها

يهتزُّ منها كلُّ عُضوٍ نغمة .. حتى حَشاها

وتهم طوراً أَن يوازى مَوضع الإِبهام فاها

فترى تفتح جسمها كالأُقحوانة فى نداها (٣)

---

(١) المرجع السابق : ٦٣٣ .

(٢) شاعر من البحرين .

(٣) ديوان العرائس (دار العلم للملايين - بيروت ١٩٤٦) .

وقد عقب الناقد المصرى الذواقة مصطفى عبداللطيف السحرتى على هذه الصورة بقوله : « هذه صورة كبيرة . لمظهر مادى ، أو تصوير لاموضوعى ، وهو نوع من التصوير الشعرى له درجة . وبعض الباحثين .. يقف وقفة مخطئة عندما يجرد مثل هذه الصور من التقدير . فأحدهم(١) لم يعجبه تصوير امرىء القيس للجواد ، وهى صورة لاموضوعية جيدة (٢) ، وقد وقف مرةثانية أمام قصيدة لعلى محمود طه . فرأى أن الأبيات فى مجموعها لاتتناسق صورها ، ولاتنضام بعد تفرق ، والأبيات هى تصوير لمشهد طبيعى مطلعها :

وتجلَّى المساءُ فى ضوءِ بدر   وشفوف غر الغَلائل حُمر

وسماءِ تطفو وترْسُب فيها السُّ   حب كالرَّغو فوق أمواجِ بحر

وعلى شاطئِ الغدير ورودٌ   أَغمَضَتْ عينها لمطلع فجر

وَسَرى الماءُ هادئاً فى حَوَا   فيه يُغنى ما بين شَواكٍ وصخر

وليس على هذا التصوير غبار ، وهو تصوير حى واقعى ، لايجوز لنا أن نشجبه ، بل له درجته الفنية »(٣) .

٢ — تصوير شخصية الدرويش لرشيد أيوب(٤) .

وقفتا عند مرآه   حيارى ما عرفناه

عجيب فى معانيه   غريب فى مزاياه

له سروال جواب   غبار الدهر غشّاه

ووجه لوحته الشمس   غارت فيه عيناه

سألنا الناس ؟ من هذا   فقالوا : يعلم الله

فلا ندرى بما فيه   ويسهو إن سألناه

---

(١) قصد به الدكتور مصطفى ناصف .

(٢) أنظر كتاب (الصورة الأدبية) لناصف ، ط النهضة ١٩٥٨ .

(٣) النقد الأدبى من خلال تجاربى : ص ٨٦ . (معهد الدراسات العربية ١٩٦٢) .

(٤) أحد شعراء المهجر.

كأَن فى صدره سر   وذاك السر ينهــاه

* * *

إذا ما جنّــه ليــل   تَرَاءتْ فيــه نَجْواه
فيرعى النَّجم إذْ يبدو   كأَنَّ النجم معنـاه
تراه إن سرى برق   تمنـــاه مطـاياه
وإن أَصغى لصوت النا   س ، أَشجاه ، وأَبكاه
إذا أَعطيته شيئاً   أَبت جدواك كفاه
وفى الدّنيا لأَهليها   حطام ما تمناه(١)

٣ ـ تصوير شخصية المشعوذ (٢) لمحمد الطنجاوى(٣) :

وتقلَّص الشيخُ الوقور
والعينُ تَحْدج
والرُّموش ..
وشُعيرات بنثيره
فى الصَّدغ
شَهباءَ صغيرة !

* * *

وأنامل
مَقْبُوضَة
مبسوطة

---

(١) ديوان أغانى الدرويش . لرشيد أيوب ط ١٩٢٨ .
(٢) يمكن مقارنتها بقصيدة (ضاربة الودع) للشاعر الليبى الماجرى.
(٣) شاعر مغربى .

وحسيرة

* * *

وتحرّكت شَفتاه

فى شِبْه ابتهال !

هاتوا الموائد بالثريد

الجن يَصرُخ

الثريد !

هو يطلب أَنْ يعبّ من الدماءِ !

هَاتوا الدّنانير

انثروها

وانثروها فى إناءٍ

منْ حَليب

أَو دماءٍ

ياشمهورش

(ب) رسم المواقف

١ — تصوير موقف متعد زينَم من الفتاة (نهلة) لمحمد بن دفعة (١) :

إنَّما صُبْحِى تعكَّر

بَيْنَا النَّهلات كانت

تملأُ الجرات فى النبع الكبير

كان شيخٌ ثم يكْرَع

وَصَبىّ يتسكَّع

(١) شاعر مغربى .

وعجوز ..

غسلت إزاراً مرقع

وكست غُصْنًا به

وانتظرت يُبسه

كى تقدر ترجع

فإذا غَيم ، غبار

يَتَقَشَّع

عن وعول تقصد النّبع

وأرادت نهلتى

من ثمّ

تَنْسَل

فإذا الوعل

صَاح .. ألَّا تَتَعَجَّل :

إنّنى ظَمْآن

هات الجرّة النّشوى

لأَنْهل

وَتَرَجّل

وتمطى مخلب الوعل

يقصد الجرّة

فوق القمّة السمراءُ

لكن ، تَرَكَ الجَرّة

وانحطَّ على التل

عبث المخلب بالنّهد المبجل

فرمت نهلة

بالجرة

وجه الوغد

فانهال عليها ،

صافعًا خدًّا أَسيلا

وأَتى صَوْتٌ جريح

للبيادر

عرضاً يتوسل

. . . . . .

وَعَت أُذنا أَبيها

صوتها الشّاكى

فأَقبل

ينتضى المذراة

كالمارد

وانقضّ عَلَى الْوَعْل

كادَ يقتل

كاد يردى الباغى

لو لم يتدخّل

غَادِر مِنْ فِرْقة الوعل

. . . . . .

طَعن الكهل

مرت المذراة .. فى فخذيه

كالمحراثِ فى الحقل(١)

٢ — تصوير موقف الأخت الذليلة تشكو لأخيها ظلم زوجته لعلى صدقى(٢) :

وَتَسَلَّلت كاللِّص تحمل بين شِدْقَيها الشَّكاة
لشقيقها فوقَ الحصير
تَرْوِى فظائع زوجته
تلك التى تهوى عليها بالعصى
وَتَسومها سوءَ العذاب
فى غَيْبته
تلك التى لم تعْطِها خبزَ الصّباح
وهى التى حَبَسَت وِعَاءَ السّكر القانى الصّغير
لتظلَّ قَهْوَتها مريرة

* * *

وتروح تشكو زوجته
فى صوتها المهموس مثل الحشرجة
وتقول : لنْ أبقى ببيتك يا أخى
إنى عييتُ ، أخى ، عييت
من زوجتك
من ضربها لِى
منْ غَسْل أثوابٍ لها لا تَنْتَهى
منْ مسح ذيّاك البلاط

(١) أنظر كتابنا ، الأدب المغربى الحديث .
(٢) شاعر ليبى .

إنى عييت، أَخى ، عييت من الحياة

حتى المنام حَرمته

فى بيتكم

مُذْ غاب وجه أَبى وأُمى الغالية

وتقول فى صوت تكسره الدموع :

لا ، لا أَريد العيش عندك يا أَخى

فى بيت زوجتك التى تقسو على

وتُزيل شعراً سال فوق جبينها

* * *

وتروح تشكو ثم تسقط فى عياء

ومن هزال

وتظل فى غيبوبة طول النهار

وشقيقها من حولها كالطير يسعى لاهثاً

بالماءِ ينضح وجهها من غير جدوى

ذاك الأَخ المسكين من أَمسى أَباها

وأَباً لأَخوتها الثلاثة

لولاه تاهوا فى الطَّريق

متشردين

* * *

وَتَصيح تلك الزوجة الحُبْلى كذئبٍ جائع

فى وجه أُخت الزَّوج تلطم وَجْنَتَيْها

وتعنت الزَّوج التَّعس

قد غاظها عطف الأُخوة

وتقول : ماذا ؟ ما جرى ؟
هل ماتت البنت الشقية (عائشة) ؟
الموت مكتوب على كل العباد
للنّار فلتذهب لتفدى قطّتى
وَتَصير تَشتم زوجها
وتقول فى لؤم وقحة :
ما أنتَ بالزّوج الأمين
أتحبّ دونى أُختك الصفراءَ ؟ ما أقسى الرّجال !
هَلْ يلهينك سقمها عنى ؟ إذن أبغى الطّلاق !
أبغى الفراق(١)

(حـ) عرض الأفكار

أولا – فكرة الأخوة والمشاركة الإنسانية ، فهذا عبد الكريم التواتى(٢)

« يرى الجزائر تذبح ، والكنغو تغتال ، والحاكم الفرنسى يريدمنه الاعتراف بوجود فوارق دينية وجنسية ولونية »(٣) فيعكس لنا هذه الأفكار :

يا أخى إنّنى وأنت رغم الدّيانات فى الدُّنيا إخوان
والدياناتُ مُذْ توالت على الأرض دعتنا للحب والإيمان
وكلانا : أنا وأنت خليقان بأن نحيا فى صفا وأمان

وتلك نظرة انسانية أصيلة ، فالأديان السماوية تفيض بالمحبة والتآخى وإذا كان الأمر كذلك :

---

(١) ديوان : الكلمة لها عينان :
(٢) أحد شعراء المغرب المحدثين (أنظر كتابنا الأدب المغربى الحديث ٥٩٠) .
(٣) دعوة الحق ، العدد الثانى : السنة الخامسة ، ٨٤ .

فلماذا أخى تنكر قلبانا لما وطدت يدُ الرَّحمن

ثم تثور ثائرته . ويستشعر أن الأخوة الإنسانية قضية دونها تلك القضايا التى تواضع الناس عليها فى حياتهم من دساتير ، وأعراف وقوانين :

وَحّدَت بيننا المصائر والأقدار ، مُذْ كنّا فى ضمير الزّمان

المبادىء ، واللون والجنس ، ألفاظ بلا روح ، أو بدون معان

والقوميات ، والدساتير ، والاعراف من وضع عابدى الأوثان

نحن لا ننتمى لشرق ولا غرب ، ولكن ننتمى لذا الإنسان

الحضارات ملكنا نحن الاثنين خلقناها بالدما والجنان

والحروب المدمرات عدو لكلينا : البيض والسودان(١)

وهذه الفكرة يعود اليها محمد الحلوى (٢) ، فيؤلمه تذؤب الإنسان لأخيه الإنسان ، وتنكأ جراحه هذه الغرائز الخسيسة التى تنسى البشر سمو رسالتهم ، ويأسى على الحق الذى غدا غريب الوجه ، مشوه الصورة ، فيتوجه إلى الإنسان يعاتبه فى استنكار :

يا أخى ! نحن فى الحياة على رغم هوانا وأنفنا أخوان !

فعلام نعيش فى هذه الدنيا ذئاب فى صورة الإنسان ؟

قد بدا الحقُ فى الوجودِ غريبَ الوجه ،وَاهِى اليدين،عَيّ اللسان

يتعالى صداه فى الأُفق مخنوقاً ، ويبدو كالطيف للوسنان

أكذا اختار أن يعيش بنو الدّنيا وقوداً يُضىءُ ركب الزّمان ؟

يَتَفَانَوْنَ كى يعيشوا ، فَيَفْنَوْنَ ضحايا مطامع وأمانى

ألهذا أخى أتيتَ إلى الدُّنيا ، أهذى رسالة الإنسان(٣)

---

(١) المرجع السابق ، العدد ٣ ، السنة ٤ يوليو ١٩٦١ .

(٢) أحد شعراء المغرب (أنظر كتابنا الأدب المغربى الحديث ٥٩١) .

(٣) دعوة الحق : السنة ١ ، العدد ٥ ، نوفبر ١٩٥٧ .

والنماذج التى يمكن أن نقارنها بهاتين القصيدتين ما أكثرها فى نتاج شعرائنا المحدثين نذكر منها قصيدة الشاعر الليبي على الرقيعى (لصوص الحياة) ، وتبلغ المائة بيت :

سَلِ (العالمَ الحُرَّ) باسم السلام بخيراته الثَّرة الواسعة
بحقٍّ (الصَّهاينة الظَّافرين) بمن أوْجد (النقطة الرابعة)
بمشروعها فى سَبيل البقاءِ وتغذيه الأَنْفُس الجائعة
بأَرضِ الجزائر.. بالتَّضحيات بحقِّ قُوى الذِّمم الخَانعة
لمن صَنَعُوا قَاذِفات الدَّمار لمن رَسَموا الخُطط المانعة(١)

ونذكر منها قصيدة الشاعر الجزائرى أبى القاسم سعد الله (الطين) :

يَا أَخىَ والكَوْن مِنَّا فى صِرَاعٍ واصْطِخَاب
ضَجَّت الرِّيح ، وثار الليلُ ، وارتَجَّ العُباب
نَحْنُ من طينٍ ، ولكنْ حَوْلنا تعوى الذِّئاب
نَحْن من طينٍ ولكن يومنا ظُفْر وَنَاب
وَأَخُونا ذلك الإِنسان مَفْقُود الصَّواب(٢)

ونذكر منها قصيدة الشاعر المهجرى إيليا أبى ماضى (الطين) :

يا أَخى ، لا تَمِلْ بِوَجْهِكَ عَنّى ما أَنا فحمةٌ ، ولا أَنتَ فَرْقدْ
أَنتَ لم تَصْنَع الحرير الذى تَلْـ ـبَسُ ، واللؤلؤَ الذى تتقلَّد
أَنتَ لا تأْكل النُّضار إذا جُعـ ـتَ ، ولا تشرب الجُمانَ المُنضَّد
أَنتَ فى البُرْدة المُوشَّاة مثلى فى كسائى الرَّديم تشقى وتسعد

---

(١) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا : ٢٢٧ ، والاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى : ٤٤٩ .

(٢) ثائر حب : ٣٥ (ط دار الآداب – بيروت ١٩٦٧)

ولقلبي كما لقلبكَ أحْلا مُ حِسانٌ ، فإنَّه غيرُ جَلْمد(١)

ونذكر منها قصيدة الشاعر المهجري ندرة حداد (سرمعى) :

يا أَخى السَّاعِى لنيل المجد خَفِّف عنك جُنحك
أَنتَ لا ترضى سوى نَفْسِك ، إن أَحرزت فتحك
سِر معى فى الأَرضِ تنسى المال والجاه وطمحك
أَنا رَاضٍ بالعصا ، يا أَيُّها الحامل رُمْحَك
وسأَرضى خبزك الأَسود فى الحب وملحك
وَسَأَنْسَى جُرْح قَلْبى ، كُلَّما شاهدت جرحك
وأَرَى ليلكَ ليلى ، وأَرى صُبْحى صبحك
وإذا أَخطأْت نَحْوى ، فَأَنا الطالبُ صَفْحك(٢)

(د) الحالات النفسية

١ — لعل عبد الكريم ثابت الشاعر المغربي من أكثر الشعراء احتفاء بالصورة المتكاملة ، ولاسيما فى رسم الحالات النفسية ، وقد رسم لنا لوحة شعرية أخذت الصورة فيها تضخم فى مقاطع ، وهى تتسم بالعاطفة الحادة ، والتطلع إلى فجر جديد ، وكسر الأغلال التى رافقت الحياة حتى غدت كهفاً تسبح فى جنباته أفاعى الأسى ، وتنبت أزهار الشجون ، فدل بذلك على شاعرية مرهفة قد اكتوت بالأعاصير ، وعانت التجربة التى تتلجلج بين حنايا الصدور الكبيرة(٣) :

حياتك كهف تهيم السنون بغاباته ، وتعيش الظنون

(١) أنظر : إيليا حياته وشعره لزهير ميرزا .
(٢) ديوان أوراق الخريف : ١٧ (ط بيروت ١٩٤١) .
(٣) أنظر كتابنا الأدب المغربي الحديث : ٦٣٤ .

تبختر فيه أفاعى الأسى   وتمرح مزهوة بالمنون
وفيه السآمة قد أينعت   كما أثمرت شجرة بالشجون
وفى كل ركن أريج الضنى   له كل لون كئيب حزين

فكفكف دموعك ليس الهنـــا
وراء البكاء
وخلف الدموع(١)

٢ — والهاشمى الفيلالى يبدع لنا صورة نفسية فى قصيدته (طيف الرجاء) تلك الصورة التى أجراها فى داخل نفسه ، حتى اكتسبت الحياة من هذا الوجه :

ولولى ياجراحَ نَفْسى وَنوحى   هُو ذَا النُّور فى دَمى يتمامل
شَعَّ فى مُهْجَتى فزحزحَ ليلاً   فإذا الكونُ فى الفؤاد مُمثَّـل
زَوْرقى سابحٌ إلى الشطِّ لـــكن   بهموم الحياةِ فى الفؤاد مثقل(٢)

٣ — وكاظم جواد (٣) نلمس فى قصيدته (الصامدون: إلى بروموثيوس) طابع المعاناة الحادة ، والصراع الذى يعانيه الإنسان المعاصر . ولرمز بروموثيوس جوانب كثيرة : منها التطلع للمعرفة ، ومنها التشوف للحرية ، ومنها التضحية فى سبيل إسعاد البشرية الغارقة فى آلامها ، ومنها تربية الضمير الفردى والجماعى :

من عالم الأحزان من سأم الليالى الخاويات
. . . .
عيناى مطبقتان فى نهم على أفق مضـــاء
. . . .
وكأذرع الموتى ، هناك ، تعوم فى الأفق البعيـــد
بعض السنابل ، بعض دفلى ، بعض غابات النخيل

---

(١) ديوان الحرية : ٧ (ط العلم ، الرباط (دون تاريخ) .
(٢) أنظر كتابنا الأدب المغربى الحديث : ٦٣٤ .
(٣) شاعر عراقى ، ولد فى جنوب العراق عام ١٩٢٩ . ودرس الحقوق وتخرج من كليتها عام ١٩٥٢ . أنظر ترجمته فى الشعر والشعراء فى العراق لأحمد أبو سعد .

وأرامل ثكلى مهمومة ، وجارتى العجـــوز
معروقة عمياء ، تطرد بالتعاويذ الهموم(١)

٤ — ونازك الملائكة تكشف فى قصيدتها (ذكريات) عن الظلمة القاتلة التى تلف جنبات نفسها ، وتتركها شاردة تجتر الذكريات ، وتعانى مرارة الوحدة فى ليلها الطويل :

كان لَيْلٌ ، كانت الأَنجمُ لُغْزاً لايُحل
كان فى روحى شىء صـاغه الصمت المحل
كان فى حسى تخـدير ، ووعى مضمحل
كان فى الليــل جمـود لا يطـــاق
كانت الظلمـــة أسـرار تـــراق
كنت وحدى لم يكن يتبع خطوى غير ظلى
أنـا وحدى ، أنا والليل الشتائى وظلى

* * *

لم أكن أحلم ، ولكن كان فى عينى شىء
لم أكن أبسم ، ولكن كان فى روحى ضوء
لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نـوء
مـرَّ بى تذكار شىءٍ لا يُحـــدّ
بعض شىءٍ ماله قبـلٌ وبعـــد
ربما كان خيالًا صاغه فكرى وليــلى
وتلفت ولكن لم أقابـل غـير ظلى (٢)

---

(١) من أغانى الحرية : ١١٣ (ط بيروت ١٩٦٠).
(٢) شظايا ورماد : ١٤٨ (ط المعارف بغداد ١٩٤٩).

بين الصورة القديمة والصورة الحديثة :

١ — إن الصورة القديمة كانت تنظر أكثر ما تنظر إلى الأدات البيانية : من تشبيه واستعارة ومجاز ، وليس معنى ذلك إن الصورة الحديثة خلو من ذلك ، كلا ، فهى تعتمد أيضاً تلك المقومات ، وأحياناً لاتعتمدها ، وثالثة تعتمد الجانب الرمزى ، لأنها تراه أصدق فى الدلالة على نفسية الشاعر « فالطلل) » مثلا فى مطلع القصائد القديمة رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقـــة (١) .

٢ — إن الصورة القديمة كانت تميل إلى الإيجاز والتركيز ، وهذا شيء فرضته البيئة من ناحية ، وفرضته المقاييس البلاغية من ناحية أخرى ، فالبلاغة الإيجاز ، بينما تميل الصورة الحديثة إلى التفصيل والاتساع لأنها تعتمد الامتاع الانفعالى والفكرى فى صورة متوازية ، ولأنها تعتمد عنصر التداعى ، وقانون التطور ، ولهذه العناصر أثر كبير فى تضخيم الصورة .

٣ — إن الصورة القديمة قللت من عنصر التكامل والأبعاد الكلية ، وبخاصة فيما يتعلق بالمشاهد النفسية ، والحالات الفكرية ، بينما عنيت الصورة الحديثة بهذا الجانب إلى جانب مقومات الرسم الحديث ، لأن تلك المقومات تكسب المعنى خصوصية وامتلاء ولكن دون مغالاة أو شطط فى هذا التطبيق ، ويعقب الناقد عبد اللطيف السحرتى على هذا الاتجاه بقوله :

« وليس معنى هذا أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التى سار عليها بعض الدارسين فى إعطاء الصورة الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعرى بما فيه من صور ، وأن يطبق أصول فن الرسم على هذه الصورة ، وفى هذا الزعم ما فيه من مغالاة (٢) » .

---

(١) أنظر تاريخ الشعر العربى للبهبيتى : ٩٩ ، (ط الخانجى ١٩٦١ (وقارن بفن الشعر لإحسان عباس : ٢٣٨ .

(٢) كماهر حسن فى كتابه المذاهب النقدية : ٣٠٣ ، وإحسان عباس فى كتابه فن الشعر : ٣٩ .

٤ - إن الصورة القديمة لم تهتم كثيراً للبناء العضوى ، أو النمو الداخلى فى القصيدة بينما نجد أن الصورة الحديثة تعنى بهذا الجانب ، فهى موحدة الموضوع ، والفكرة ، والجو النفسى ، والبناء الداخلى الذى يعتمد الصراع والحركة ، لا الإضافات الخارجية وقد أفادت ذلك من شيوع الفن القصصى وارتقائه الفنى .

٥ - لم يمزج الشاعر القديم الصورة بمشاعره الخاصة ، أو بعناصر الطبيعة كثيراً وإنما كانت فى أغلبها أقرب ما تكون إلى التقاط صور متتابعة ، وكأن الغاية الأولى لديه هى التصوير فقط ، بينما عنى الشاعر الحديث بمزج الصورة بمشاعره ، وبعناصر الطبيعة ، نرى ذلك فى قصيدة (المساء) لإيليا أبى ماضى :

السُّحبُ تركض فى الفضاء الرّحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها صفراءُ عاصبة الجبين
والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان فى الأُفق البعيد
سلمى بماذا تفكرين
سلمى بماذا تحلمين ؟ (١)

طرائق الصورة :

ليس للصور الشاعرية طرق محدودة - كما أشرنا - بل هى تنبعث من نظرة الشاعر وعبقريته من غير أن تكون محدودة بأنواع معينة ، فالشاعر يرسم صورته كما تبدو له ، وهو لا يتكلف استخدام الاستعارة ، أو التشبيه ، أو الكناية ، بل ينطق بما يتصور الصورة على سجيته بغير تعمد لشىء ، هذا إذا كان شاعراً مطبوعاً .

وقد تكون صورته منطوية على تشبيه ، أو استعارة كما أنها قد لا تكون

---

(١) إيليا حياته وشعره : ٧٧٤ .

منطوية على شيء من ذلك مع أنها صورة ذهنية واضحة ذات ألوان طبيعية ملهمة ، كهذا المشهد الطبيعى للشاعر الليبي سليمان تربح :

منظرُ الوادى وشَلَّال البحيره
وازدواج المنظر الفاتن إثـره
وَهُدُوء البحر من أَبعد نظـره
يقلب التَرحـة فى النفس مسره

وانطلاق الطير فى سرب طروب
يبعث النشوة فى القلب الكئيب

فهذه صورة يمكننا أن ندرك كل ما فيها من ألوان ، وأن ندرك ماوراءها من إحساس ، مع أنها لاتحتوى ، أو لاتكاد تحتوى على شيء من الأساليب البلاغية المعروفة .

وقد حاول النقاد القدامى تحليل طريقة التصوير بصفة عامة ، فوصلوا من ذلك إلى تحديد أنواع منها : كالمجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والكناية .. ولكنهم ذهبوا إلى أن هذا التحليل جامع مانع ، وأن هذه الأساليب البلاغية هى طرق الأداء الفنى على سبيل الحصر ، على حين أن الأدب لو عرف الحصر لما تردد على مر الدهور ، ولكان قد حصر فى قبره منذ آلاف السنين .

والأدب بوجه عام ، والشعر بوجه خاص ، لايعرف الحصر ، وقد عبر الشعراء منذ أقدم الأزمنة إلى اليوم عن معان واحدة ، ولكنا نراها فى صور متعددة بحسب أساليب الأداء التى يرسم بها الشعراء صورهم ، وفى هذا النقد سر تجدد الأدب(١) .

---

(١) أنظر كتابنا : الشعر والشعراء فى ليبيا : ١٢ .

الفصل الخامس

اللغـــة والأســـلوب

الشاعر واللغة
لغـــة الشعر
السياق وأثره

الشاعر واللغة :

قررت فى كتابى (الشعر والشعراء فى ليبيا)(١) أن اللغة من حيث كونها أداة تعبير ، فهى كائن حى ، له كيانه ، وله خصائصه الفنية ، وفلسفته التى يعيش بها فى أى مجتمع منفعلا ومتفاعلا معه ، فإذا فصلنا بين اللغة ومقوماتها غدت روح اللغة أو عبقريتها نفساً لا يتمثل ، ومقوماتها أو ذوقها جماداً لا يحس (٢) ، لأنه لا يتأتى لمفكر أن يفصم عرى الوحدة القائمة بين الفكر والتعبير اللغوى(٣) .

ولا يخفى علينا أن المشاعر متجددة — كما ذكرنا — وهى تتقمص صورتين للتعبير عن نفسها : انتقاء الكلمات ، ثم تنسيق هذه الكلمات فى العبارة(٤) ، والشاعر هو الذى تتطور اللغة على قلمه ، وهو الذى يخلع على الألفاظ دلالات ومعان جديدة ، لم تكن لها من قبل ، وذلك بتوسعه فى المجازات والاستعارات والتشبيهات ، وقد فطن لذلك الناقد القديم عبد القاهر الجرجانى ، وتلك عبارته : « .. للشاعر أن يقول المعنى ، ومعنى المعنى ، نعنى (بالمعنى) المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى نصل إليه بغير واسطة ، و (بمعنى المعنى) أنه تعقل من اللفظ أشياء بطريق المجاز والاستعارة تفضى بك إلى معنى آخر .. »(٥) .

وتبادلت مع الأديبين الكبيرين : فريد أبى حديد ، وأحمد حسن الزيات وجهات نظر تحمل إلى العربية مفاهيم جديدة ، فى بلاغتها ، وأدبها ، وجماليتها وذلك عندما تفضل الأول منهما بكلمة تصدير لكتابى الآنف الذكر ، جاء فيها : « إنه قد آن للنقد العربى أن يستحدث لنفسه وللأدب مقاييس أوفى من

---

(١) كانت الطبعة الأولى منه عام ١٩٥٤ (الانجلو المصرية) .

(٢) الشعر والشعراء فى ليبيا : ٥٣ .

(٣) أشبع الدارسون الأجانب هذه النقطة بحثاً وتحليلا ككروتشه فى كتابه — Pesthetic, 142 ووليك فى كتابه Theory literatire, p. 188

(٤) أنظر : اللغة لفندريس (ترجمة الدواخلى والقصاص — ط الانجلو) ص ٢٩٨ .

(٥) دلائل الاعجاز : ١٨٦ .

مقياسى اللفظ والمعنى ، اللذين يتصفان بشىء من الغموض ، وشىء من التكلف . فما هو المعنى الذى يقصده الناقد عندما يتحدث عن الألفاظ العتيقة والألفاظ الجديدة ؟

لسنا نشك فى أن اللغة — كما يقول المؤلف — كائن حى ، وأنها فى تطور مستمر ، وأن المطلوب فى الأداء هو الوضوح .. ولسنا نخالف المؤلف فى أن الشعراء والأدباء فى كل عصر لهم معجم يخالف معاجم جماهير الناس ، لأنهم يعبرون عن أحاسيس أعمق مما يحس الناس ، ويستخدمون مع ذلك ألفاظاً يستخدمها جماهير الناس ، فلا بد لهم من أن يكسبوا هذه الألفاظ طلاوة خاصة تميزها ، وتجعلها قادرة على التعبير عما فى أنفسهم من الأحاسيس العميقة »(١) .

وكنت قد ناديت فى هذا الوقت أيضاً . بأن الأدباء والشعراء هم أقدر الناس على كشف أسرار اللغة ، وابتكار ألفاظ تتلاءم مع المعانى والأساليب التى تتفق مع الأغراض .

وكان ذلك تجاوباً مع المعركة الدائرة بين الكتاب من عرب وأجانب ، حتى أننا رأينا ناقداً مثل كروتشة ينسج حول الشاعر ما يشبه الأسطورة ، مبتعداً بذلك عن شخصيته الحقيقية ، فالشاعر — فى رأيه — من حيث هو صانع ، وينبوع للخلق الشعرى ، يعتبر شخصية (شعرية) ، ولكنه مع هذا يؤثر الجانب الجمالى (الاستاطيقى) فى اللغة ، فشخصية شكسبير ، أو شخصية شوقى الشعرية مغايرة لشخصيتيهما التاريخية ، والتحليل اللغوى ينصب على حالة النفس للشخصية الشعرية من حيث هى الغرض الأخير .

وكاتباً آخر مثل ليوسبتزر(٢) . يبحث عن روح الكاتب أو الشاعر فى لغته على ما تظهر فى الخصائص التى يخرج فيها عن المعايير اللغوية الشائعة

---

(١) الشعر والشعراء فى ليبيا : ٨ — ٩ .

(٢) سبزر - Leo Spitzer : كاتب ألمانى صاحب منهج نقدى يقوم على اعتماد لأثر الأدبى ، انظر : كتاب التركيب اللغوى لعبد بديع : ١٠٦

ويتجاوزها ، بحيث يلوح منها الطريق التاريخى الذى يختطه ، والتغير الطارىء عليه من روح العصر والثقافة فى الصورة اللغوية الجديدة .

وناقداً ثالثاً مثل الدكتور عبد الحميد يونس يقرر : « إن خلق الألفاظ الجديدة فى اللغة — إذا كنا صادقين حقاً فى إيجادها — فإنه لا يقوم بها النحاة ، ولا العروضيون ، ولا أصحاب المجامع اللغوية ، ولا أصحاب الأبحاث الفيلولوجية ، وإنما يقوم بها الأدباء والشعراء (١) .

ولم يغب هذا الموضوع عن خاطرى ، هو موضوع (الصورة الأدبية) فكلما عنت لى فرصة أدليت بوجهة نظرى ، وقد واتتنى الظروف بعد ذلك مرتين(٢) للحديث عن فلسفة اللغة وعبقريتها ، وبخاصة من الوجهة الجمالية ، وهى التى ينبغى أن نقف عندها هنا ، حيث أننا وفينا موضوع (الصورة الأدبية) فى مكان آخر .

فاللغة بالنسبة للمتكلم معايير تراعى ، وبالنسبة للباحث : ظواهر تلاحظ ، وبالنسبة للنحوى : ألف أمليت ، أو حركة مقدرة ، وبالنسبة للبلاغى : تشابيه واستعارات ، وبالنسبة لأصحاب الدراسات الشعبية ، هى مظهر من مظاهر السلوك اليومى ممثلا فى النشاط الثقافى للجماعة .

وفى الحق « ليست اللغة عنصراً من عناصر الثقافة فحسب ، بل إنها أساس كل أنواع النشاط الثقافى ، ومن ثم فهى أقرب الأدلة وأقواها عند استقصاء الملامح الخاصة لأى مجتمع معاصر(٣) » . وإلى ذلك ذهب (رينيه وليك — Rene wellek)و (أستن وارين — Austin warren) : فالعمل الأدبى عندهما موضوع لمعرفة قائمة بذاتها ، فلا هو حقيقى كالتمثال ، ولا عقلى كتجربة الضوء والألم ، ولا مثالى كالمثلث ، وإنما هو نسق من القواعد

---

(١) مجلة الرسالة : العدد الأول ، السنة الأولى : ص ٢٥ .

(٢) مرة عند رسالتى للماجستير ١٩٥٨ ومرة عند رسالتى للدكتوراه : ١٩٦٢ .

(٣) Bloch Tnager : outline of Linguislic Analysis, p. 5 اقتبسه تمام حسان فى كتابه : اللغة بين المعيارية والوصفية : ، (ط الانجلو ١٩٥٨).

والأفكار المثالية التى تتداخل فيما بينها ، ولا سبيل إليه إلا من طريق التجارب الفردية ، الواقعة على أيدى الشعراء ، والمأخوذة من التراكيب اللغوية ، وتتألف من عدة مستويات : أولها المستوى الصوتى ويتحقق فى التجانس والإيقاع والوزن على وجه لا تنعزل فيه هذه العناصر عن الدلالة الكلية للعمل الأدبى ، والثانى المستوى النحوى والبلاغى ، وتدخل فيه الصورة الخيالية والرمز والأسطورة ، والثالث مستوى القائل التخييلى ، ويدخل فيه التركيب الفنى والشخصيات وما إليها ، والرابع مستوى (الصفات الميتافيزيقية) التى تتصل بما هنالك من مسلك إزاء الحياة ، أو نغمة يحتويها عالم العمل الأدبى » (١)

ومن أبرز ملامح المجتمعات الراقية ظاهرة الأدب والشعر ، فهى تلتمس فى أدب أدبائها ، وفى شعر شعرائها أصواتها الخالدة التى تتجاوز حدود الزمان والمكان « ففى كل مجتمع ، مهما كانت طبيعته وحجمه ، تلعب اللغة دوراً ذا أهمية أساسية ، إذ هى أقوى الروابط بين أعضاء هذا المجتمع ، وهى فى نفس الوقت رمز إلى حياتهم المشتركة ، وضمان لها ، فما الأداة التى يمكن أن تكون أكثر كفاءة من اللغة فى تأكيد خصائص الجماعة ؟ إذ هى فى مرونتها ويسرها ، وامتلائها بالظلال الدقيقة المعانى ، تصلح لاستعمالات مختلفة متشعبة وتقف موقف الرابطة التى توحد أعضاء الجماعة ، فتكون العلامة التى بها يعرفون ، والنسب الذى إليه ينتسبون »(٢) .

وقد أتى على اللغويين والأدباء حين من الدهر جمدوا فيه ، ووقفوا حيث هم يجترون ماضيهم ، ويلوكون ما وضعه السلف من قواعد ، فجعلوا كلامهم وكأنه قبس من التنزيل ، أو نور من آى الذكر الحكيم ، لا يحق لباحث التجديد فيه ، أو الخروج عليه ، « لأن السلف فى نظرهم كانوا قد أتموا مادة اللغة ، ولم يعد للاحق ثمة مكان »(٣) .

---

(١) أنظر : Theory of Literatur - اقتبسه لطفى عبد البديع فى كتابه التركيب اللغـوى : ١١٠ .

(٢) اقتبسه تمام حسان فى كتابه السابق : ٧عن J. vendryes Lang, pp. 240 - 241

(٣) اللغة بين المعيارية والوصفية : ٢ .

وهكذا بدا لبعض الدارسين أن علوم اللغة والأدب قد تحجرت « وأصابها من الجمود .. ما أصاب سواها من علوم الثقافة الإسلامية ، حتى عجزت عن الوفاء بما تقتضيه القيم الفكرية والحضارية للعصر الذى تغمرنا آياته »(١) ، لأن طبيعة الجمود والتقليد قد سرت فى كيانهم ، فعزلوا عقولهم عن الفهم ، وعصبوا عيونهم عن الرؤية ، ولاشك أن الدراسات الحديثة — التى تتناول اللغة من حيث بنيتها العضوية ووظائفها ، والأدب من حيث جماليته ودلالته الاستاطيقية — تخوض الآن معركة من أعظم معارك الفكر الإنسانى.

وإذا كانت اللغة ظاهرة إجتماعية « فإن الأدب ظاهرة لغوية فى جوهره ، ولا سبيل إلى خلقها والتأتى فيها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان وتتقوم بها ما هية الأدب والشعر بخاصة »(٢) .

لغة الشعر :

مما لا شك فيه أن الشاعر يخضع فى اختيار ألفاظه ، لاعتبارات لايخضع لها الناثر ، فهو يلجأ إلى إيثار لفظ على آخر ، وتقديم كلمة على أخرى ، وحذف هذه وإثبات تلك ، ومد المقصور ، وقصر الممدود ، وغير ذلك مما يدعونه فى ميدان القريض (بضرورات الشعر) ، وذلك ليستقيم له الوزن ، وتتحقق له أهدافه ، فمثال إيثار لفظ على آخر ، قول أبى تمام(٣) .

لك هَضْبةُ الحلم التى لو وازنَتْ — أَجَأً ، إذَا ثَقُلَت ، وكان خفيفا
وحلاوة الشَّيم التى لو مازجتْ — خُلُق الزّمان الفدم عاد ظريفاً(٤)

ومثال تقديم كلمة على أخرى قول المتنبى(٥) :

(١) التركيب اللغوى للأدب لطفى عبد البديع :(د) ، ط النهضة المصرية ١٩٧٠ .
(٢) المرجع السابق : (هـ).
(٣) ديوان أبى تمام (ط شركة الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٨ ص ١٨٤) .
(٤) قالوا : إنه آثر وصف الشيم بالحلاوة ، وهى خاصة بالعينين ، وآثر وصف خلق الزمان بالظرف ، وهو خاص بالنطق .
(٥) ديوان المتنبى (ط دار الكتاب العربى ببيروت) ج ٤ ص ٣٧٥ .

جَفَخَت ، وهم لايَجْفَخُون بِهَا بِهمْ
شِيمٌ على الحَسَبِ الأغرِّ دَلائـل (١)

وكقول العباس بن الأحنف (٢) :

سَأَطْلُبُ بُعْدَ الدَّارِ عنـكم لِتَقربُوا
وتَسْكُبُ عيْنَاىَ الدُّموعَ لِتَجْمُدَا (٣)

جعل سكب الدموع كناية عما يلزم فى فراق الأحبة من الحزن والكمد ، فأحسن وأصاب فى ذلك ، ولـكن أخطأ فى جعل جمود العين كناية عما يوجب التلاقى من الفرح والسرور بقرب أحبته ، وهو خفى بعيد .

ومثال الحذق قول حاتم الطائى(٤) :

أَمَاوىُّ مايُغْنِى الثَّـراء عن الفَتَى
إذا حَشْرجَتْ يوما وضاق بِها الصدر(٥)

ومثال مد المقصور : كأن يقال فى نهاء : نهى ، وكقول أبى المقدام الراوى :

يالكَ من تمرٍ ومن شِيشَاءِ   ينْشب فى المسْعل واللَّهاءِ

حيث مد (الهاء) للضرورة ، وهى مقصورة(٦) .

---

(١) أصل الكلام : جفخت (افتخرت) بهم . شيم دلائل على الحسب الأغر ، وهم لايجفخون بها .
(٢) ديوان الأحنف : ٤٠ .
(٣) أنظر : جواهر البلاغة لأحمد الهاشمى : ٢٥ (ط التجارية ١٩٦٣) .
(٤) ديوان حاتم (ط دار صادر ببيروت ١٩٦٣) ص ٥٠ .
(٥) أى إذا حشرجت النفس يوماً .
(٦) أنظر شرح ابن عقيل : ١٠٣/٤ (ط التجارية ١٩٦٧) .

ومثال قصر الممدود ، قول الشاعر :

فهم مثل الناس الذى يعرفـــونه
وأهلُ الوَفَـا من حادثٍ وقد يمد

والشاعر من ناحية أخرى يختار من الألفاظ والعبارات أقدرها على نقل الإحساس وأحفلها بالظلال والإيحاء والتصوير ، حتى يستطيع أن ينفذ إلى نفس قارئه ، ويثير لديه إحساساً مماثلا ، وينقل إليه تجربته التى عاناها .

ومعنى القدرة على نقل الإحساس : « أن يختار الشاعر من الكلمات أدقها فى أداء المعنى الذى يجول فى نفسه ، فقد تتقارب الكلمات من حيث المعنى ، ولكن بعضها يكون أدل على إحساس الشاعر من بعض ، والشاعر الموفق هو الذى يهتدى إلى الكلمة التى تكون شديدة الإبانة عما يريد(١) ، ويروى لنا صاحب الصناعتين نموذجاً لهذا ، ذلك : أن رجلا أنشد ابن هرمه(٢) بيته الذى يقول فيـه :

بالله ربّك ، إنْ دَخَلْتَ فقلْ لَهَــا :
هـذا ابن هَـرْمة (قائماً) بالبـــاب

فقال : ماكَذَا قلت ، أكنت أتصدّق ؟

فقال : فقاعـدا ؟

قـال : أفكنت أبـول ؟

قـال : فماذا ؟

قـال : واقفـاً .

ـال : وليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى (٣) .

---

(١) أسس النقد لأحمد بدوى : ٤٥٤ .

(٢) شاعر من شعراء الغزل بالمدينة المنورة ، توفى : ١٥٠هـ .

(٣) كتاب الصناعية : ٧٤ (ط الحلبى بمصر ١٩٧٠ ـ تحقيق البجاوى) .

وإذا كانت هاتان الكلمتان متقاربتين ، ففرق بينهما من ناحية أن القيام يستدعى الاستمرار والدوام ، بينما الوقوف لا يستدعيهما ، وابن هرمة يريد أن يعلم صاحبته بمكانه ، من غير أنه يريد إخبارها بأنه ثقيل الظل ، لا يبرح بابها ، بل هو قائم بجواره(١) .

وهكذا تلعب الألفاظ دوراً مهماً فى الإيحاء برؤية الشاعر ، فلا تعتبر الألفاظ وسيلة للإنابة عن الرؤية ، بل تكون مادة من موادها ، ولنستمع مثلا إلى بدر شاكر السياب ، فى قصيدته (السندباد) وهو يصف بغداد فى عهد من عهود الظلام والإقطاع . عندما سيطرت عليها حفنة من المغامرين تقتل فى شراسة كل من يخالفها فى الرأى ، وتنصب لهم المشانق :

أَهَذه مَدِينتى ؟ أهذه الطُّلول
خُطَّ عليها : (عَاشَت الحيـاة)
من دَم ِ قَتَلَاها ، فَلَا إلَـه
فيها ، وَلَا مَاء ، وَلَا حُقــول

أَهَـذه مدينتى ؟ خَنَاجر التَّـتر
تُغْمدُ فوقَ بَابِها ، وتلهَثُ الغـلاه
حول دَرُوبها ، ولايَزورها القمر

أهذه مدينتى ؟ أَهذه الحفرُ
وهذه العظام ؟
يطلُّ من بيوتها الظَّـلام
وتصبغ الدماءُ بالقتـام(٢)

---

(١) أسس النقد لأحمد بدوى : ٤٥٤ ، وقارن بدفاع عن البلاغة للزيات هامش : ٨٤ .
(٢) ديوان أنشودة المطر : ١٥٨ (ط بيروت ١٩٦٠) .

ويعقب الناقد عبد اللطيف السحرتى على هذه القصيدة بقوله : إنك واجد فيها ألفاظ توحى بمعان بعيدة ، تحدد رؤية الشاعر وتقويها . فقوله : (أهذه الطلول ؟) ليست لفظة تقريرية ، بل لفظة توحى بالخراب . وقوله : « تلهث الفلاة حول دروبها » عبارة موحية قوية توحى بالفقر ، وقوله : « ولا يزورها القمر » توكيد للظلمات المعنوية السائدة ، وقوله : « يطل من بيوتها الظلام » توحى بحال المواطنين الذين يعيشون فى خوف ورعب تحت سلاح الإرهاب(١) ... » .

والشاعر الموهوب ، وهو بصدد البحث عن المعنى لا يجد له لفظاً مناسباً حتى يتحدد — أى المعنى — فى الذهن تماماً ، ويتبلر . فإذا تحدد ، وأشرق فى الذهن النفاذ ، وتمثل فى الخاطر المجلو ، أوجبت الطبيعة بروزه فى المعرض الرائع من وثاقه التركيب ، وأناقة اللفظ ، وبداعة الإيجاز .

وهكذا نرى أن الشاعر يستطيع دائماً أن يمارس هذه الموهبة بمهارة ، وذلك بما منحه الله من قدرة على القريض ، وبما اكتسبه من صقل للملكاته الفنية ، ومن تملؤ باللغة التى ينظم بها ، ولا يكون اختيار اللفظ ، وبناء العبارة عنده خاضعين لضرورة الوزن ، بل تنثال الأفكار على قلمه سافرة مصقولة ، ويكون الوزن موحياً له بالكلمة المطلوبة التى تتنزل من مكانها الصحيح ، وكأنها خلقت له ، فلا نلمس قلقاً ، ولا نبواً ، استمع مثلا إلى قول الشاعر وقد وردت به كلمة (أيضاً) :

ربَّ ورقاءَ هتُوفٍ فى الضحا ... ذاتِ شجو صَدَحت فى فنن
ذكرت إلفاً ودهراً سالفا ... فبكت حزناً فهاجَت حَزَنى
فبكائى ، ربّما أَرقها ... وبكاها ربما أرقنى
ولقد تشكو فما أفهمها ... ولقد أشكو فما تفهمنى
غير أنى بالجوى أعرفها ... وهى أيضاً بالجوى تعرفنى

---

(١) النقد الأدبى : ٨٢ .(ط معهد الدراسات العربية ١٩٦٢ .

واقرأ قول الخنساء وهى تبكى أخاها صخراً :

وقائلة والنَّعش يسبق خطوها
لتدركه ، يالهف نفسى على صخر
ألا ثكلت أم الذين غدوا به
إلى القبر ، ماذا يحملون إلى القبر

فكلمة (ماذا) ليست من الكلمات الشعرية ، ولكن حسن استعمالها أكسبها طلاوة مستعذبة وأناقة مستملحة ، وتلك هى لغة العاطفة الصادقة لأنها أنزلت فى مكانها ، وإلى هذا أشار عبد القاهر الجرجانى بقوله « إنك ترى الكلمة تروقك فى موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر..(١) » .

الوزن إذاً ليس قيداً فى عنق الشاعر يلعب بعواطفه ، أو يفرض عليه ألفاظاً وعبارات بعينها ، كلا ، بل هو وسيلة إلى اختيار اللفظة الراقصة ، والعبارات الصائبة ، على أن كل شاعر قد يضطر راضياً أو مكرهاً إلى استخدام ألفاظ وعبارات يحس القارىء منها أنها جاءت لضرورة الشعر ، كالحشو ، وصرف الممنوع من الصرف ، وقد تنبه النقاد القدامى إلى ذلك ؛ فقالوا : إن فى قول عدى بن زيد العبادى .

وقدّدت الأَديمَ لراهشيه   وأَلْفَى قولها كذباً ومينا

حشواً ، إذِ الكذب والمين بمعنى واحد .

وقالوا فى قول أمرىء القيس :

تبصّر خليلى : هل ترى من ظعائنٍ

فإن احتياج الشاعر لإقامة الوزن ، دفعه لأن يصرف مالا ينصرف .

---

(١) دلائل الإعجاز : ٣٧ .

وقالوا فى قول ذى الأصبع العدوانى :

وممن ولدوا عامرٌ ذو الطول

. .   . .   . .

وقول عباس بن مرداس :

فما كان حِصْنٌ ولا حابسٌ   يفوقان مرداس فى مجمع

إن الشاعرين منعا المصروف من الصرف للضرورة .

* * *

وأما الاعتبار الثانى ، وهو اختيار الألفاظ الموحية القادرة على الإثارة ، فإنه راجع إلى طبيعة الشعر ، واتصاله الوثيق بوجدان قائله . والتعبير عن الوجدان يستلزم ألفاظاً ذات دلالات نفسية وشعورية خاصة .

هذا إلى أن الشاعر ليس له من الحرية فى الإضافة والاطناب مثل ما للناثر فهو يستعيض عن ذلك بما يكون فى ألفاظه المنتقاة من إيحاء وظلال ، وجرس تثير فى النفس إحساسات ومعانى كثيرة ، قال عبد القاهر الجرجانى : « من المعلوم ألا معنى لعبارات البلاغة والفصاحة والبيان التى ينسب فيها الفضل والمزية إلى اللفظ دون المعنى غير وصف الكلام بحسن دلالته وتمامها ، ثم تبرجها فى صورة هى أبهى وأزين وأحق بأن تستولى على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من قبل القلوب ، ولا جهة لاستكمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التى هى أصح لتأديته ، ويختار له اللفظ الذى هو به أخص ، وأحرى بأن يكسب نبلا ويظهر فيه مزية(١) .

وهكذا يتضح لنا أن معرفة عيون اللغة ليست كل شىء ، وإن تكن أساساً لا يمكن التسامح فيه ، وإنما يجب أن نتعدى هذه المعرفة لندرك أن لغة الشعر فوق أنها وسيلة للتعبير ، فهى أداة نتوصل بها إلى خلق صور فنية ،

---

(١) دلائل الإعجاز : ٣٥ .

« إذ هناك ألفاظ بجرسها وموسيقاها ، وهناك ألفاظ باستعدادها حاملة للمعنى الشعرى ، وهناك ألفاظ مهموسة لو وضعناها فى موضع الشدة لأهناها » والعكس . ونتوصل بها أيضاً إلى انسجام المعنى ، وانسجام العاطفة ، وأن تكون بحيث تحمل إلى ذهن القارىء كل عناصر الفكر والشعور ، فإذا قرأها القارىء فلا يفسرها بالعقل وحده ، ولكن بالقلب والخيال ، لأن لها صدى فى نفسه .

وكثيراً ما يطغى هذا الخيال فيدرك صاحبه من صفات الأشياء غير ما تعارف عليه الناس فى معاجم اللغة ، فشاعر مثل حسين الغناوى عندما يقول فى وصف الزنبق والزهر :

والزَّنبق الرّيان يخطر غُصنَه فوق الغدير
نشوان دغدغه النسيم — فهام — من فرط العبير
والزَّهر أبدع فى التبرج والتحجب ، والسفور

فلا شك أن الكلمات : يخطر ، دغدغ ، التبرج — التحجب ، السفور ، تحمل من المفاهيم الشعرية غير ما يجده القارىء فى قواميس اللغة .

وإذا قرأت للشاعر ابن ذكرى متغزلا يصف (الخال) :

قَالُوا : له خالٌ بِصَفحة خَـدِّه
وتفنَّنُـوا فى كُنهه وصفـاته
وأراه عَبدًا جَاءَ يسرق مِن جنى
خَدّيه مُغْتراً بفعـل سـناته
فَـرَمَـاه نَاظره بسَهْم صـائب
وانظر إلى دمه على وجناتـه

ثم قرأت له من منظومته فى قواعد النحو والصرف (باب بناء فعل الأمر) مثلا :

والأمر صفه بحذف ماوسم
بـه مضارع . وجزمه التزم
وهمز وصل ضع مكان ماحُذِف
إن كان بالسكون ماتلا وصف
مالم يكن ذا أربع فيبتدى
بهمز قطع ، وافتحنه إن بدا
وضم بهمز الوصل إن يضم ما
يثلث ، واكسر غير ذا كاغتنما

أدركت أن كلا من هذين القولين يجرى على بحر من أبحر العروض المعروفة فى الشعر العربى ، وأن لكل منهما قافية خاصة ، ولكنك تحس بفرق كبير بينهما ، فالأول : فيه عاطفة ، وفيه رقة ، وفيه خيال استدعى شواردالألفاظ ، والصور ، فألف الشاعر بينها ،وأحسن التأليف ، واستطاع بها أن يعجب القراء .

أما القول الثانى : فهو نظم قواعد ، وقد تقرؤه نثراً علمياً ، فتستريح إليه أكثر مما تقرؤه منظوماً ، وتشعر بصعوبة هذا النظم فتحتاج إلى الشروح والحواشى لفهمه ، وإدراك المقصود منه ، ولا تشعر بأى مزية فيه إلا أنه يعين على حفظ القواعد العامة التى تضمنها(١) .

السياق وأثره :

وحين أقول : ألفاظ بجرسها ، وألفاظ باستعدادها حاملة للمعنى الشعرى فإننى أعنى المعنى الاشتقاقى للكلمة ، لا المعنى الاصطلاحى ، وهنا مقياس من مقاييس التفاوت بين الشعراء فى القدرة على تطويع هذه الألفاظ ، وحسن اختيار الكلمة الموائمة لسياقها ، وقد أشار ابن رشيق إلى شىء من ذلك حيث

---

(١) أنظر : كتابنا الشعر والشعراء فى ليبيا ٥٦ — ٥٧ .

يقول : « أجود الشعر ما رأيته متلائم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً(١) » وإلى مثل هذا ذهب صاحب البيان والتبيين ، فقال : « وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن والطبع واللسان ، وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال . وأن يشاكل اللفظ معناه ، ويعزب عن فحواه ..(٢) » .

وهناك كلمات ميتة ، أو مبتذلة كثيرة الدوران على الألسنة ، أو ذات صفات منفرة ، كالكلكل ، والعنكبوت ، والطين ، فمثل هذه الكلمات لا يمكن أن توحي بخواطر وإشعاعات ، لأنها ارتبطت بمعنى اصطلاحي ، وحتى إذا أوحت فهي خواطر مبعثرة ، لا تربطها صلة نفسية ، وإنما تستمد حياتها من السياق ، واتصالها بكلمات أخرى تتفاعل معها ، وتقوى من إمكانياتها .

ونشير هنا إلى أن نقد الألفاظ « يتطلب معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ ... وذلك لأنه إذا كانت أسماء الماديات ثابتة ، فإن المعاني المعنوية والعاطفية دائمة التحول ، وكثير من الكتاب — والشعراء — يجددون من وسائل الأداء برجوعهم إلى المعاني الاشتقاقية للألفاظ ، ومن واجب (القارىء) أن يفطن دائماً إلى التمييز بين المعنى الاصطلاحي ، والاشتقاقي ، حتى لا يخطىء فهم الشاعر ، فيما قصد إليه ، أو يحمله ما لا يريد ، ولنضرب لذلك مثلا بلفظة (الزكاة) فمعناها الاشتقاقي : هو التطهر ، وأما معناها الاصطلاحي : فمعروف في الدين الإسلامي ، والفرق بين المعنيين كبير(٣) »

والأدباء هم الذين يستطيعون ابتكار الألفاظ في دلالتها الجديدة عندما يضعونها في إطار جديد يحدد معناها ، ويجعلها تتقمص روحاً جديدة ، وليس معنى هذا أن الأديب أو الشاعر يخترع لفظاً جديداً بعينه ، أو يعدل عن لفظ

---

(١) ابن رشيق العمدة ١/١٧١ .
(٢) البيان للجاحظ ٢/٢٠ .
(٣) في الأدب والنقد لمندور : ١٩ .

قديم بعينه فاللغة تعبير اجتماعى يتغير مفهومه بتغير المجتمع ، لذلك يختلف حظ الألفاظ من الشيوع والاستعمال فى كل عصر حسب ملاءمتها لمقتضياته ، فيموت بعضها أو يشيع بعضها الآخر . أو يكتسب دلالات جديدة لم تكن لها من قبل ، والشاعر الذواقة الذى يعيش عصره ، ويلتزم بمفاهيمه ، ينأى بجانبه عن الألفاظ التى لم يعد لها فى محيطه وجود إلا فى المعاجم ، لأن موتها دليل على أنها لم تعد تصلح للتعبير عن حاجات العصر ، ولأن قلة دورانها على ألسنة الناس،وأقلام الأدباء يجعلها غريبة ، ومما لا ريب فيه أن الكلمة تكتسب قدرتها على الإيحاء من استخدامها فى مواقف معينة من الحياة ، فإذا فقدت اتصالها بهذه المواقف فقدت قدرتها على ذلك الإيحاء .

ومن ثم نقرر أن الألفاظ التى أميتت لانعدام الصلة بيننا وبينها،وأصبحت لا توحى بشىء عند سامعها ، مثل هذه الألفاظ إذا وجد فى قصيدة قديمة لا ينبغى لنا أن نحاول إجباره بالتكلف ، ولا أن نقحمه فى عباراتنا الجديدة . لأن العبارات يجب أن تكون نسجاً من اشارات لها دلالة فى الأذهان .

« وغرابة تلك الألفاظ ترجع إلى تطور اللغة منذ ذلك العصر تطوراً قضى على بعض الكلمات بالذبول والانكماش بعد أن كانت شائعة فى الشعر حينئذ ، ولهذا التطور اللغوى نظائر فى آداب الأمم الأخرى ، ففى شعر شكسبير مثلا ألفاظ وعبارات كثيرة لا يفهمها الآن المثقف الانجليزى إذا اكتفى بثقافته فى لغته الحاضرة ، ولا بد له إذا أراد أن يفهم أدب شكسبير ، ويدرك ما فيه من قيم إنسانية أن يقرأ شروحاً لتلك الألفاظ والعبارات ، ويعرف شيئاً كثيراً عن طبيعة اللغة والحياة فى عصر هذا الشاعر(١) .

ومن هنا يصح لنا أن نقول : إننا إذا أردنا تذوق الشعر الجاهلى مثلا فينبغى أن نقرأه فى شىء من الصبر والأناة ، وألا نضيق بما نقع عليه من ألفاظ غريبة ، فإننا لن نلبث أن ندرك ما وراء تلك الغرابة من عواطف إنسانية قد تختلف بواعثها المادية أو الروحية عن البواعث التى تدفعنا فى هذا العصر إلى

---

(١) النقد والبلاغة لعلام : ١٧٢ . —

التعبير الأدبى ، ولكنها مع ذلك — فى جوهرها — تشبه عواطفنا إلى حد كبير.

وليس معنى هذا أيضاً أن نعدل عن الألفاظ القديمة لأنها قديمة ؟ كلا ، فامرؤ القيس حينما يقول :

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلى
بصبح وما الإصباح منك بأَمثل

فهذا قول قديم قاله الشاعر منذ مئات السنين ، ولكنه مع هذا ما يزال جديداً يتحدى كل من يريد أن يعده قديماً ، فتلك ألفاظ ما تزال حية ، وقد أبدع امرؤ القيس فى استخدامها ، وما تزال إلى اليوم جديرة بأن يتناولها شعراء آخرون إذا أحسنوا استخدامها . إذ الشاعر يقدر بمقدار قدم لفظة أو حداثته ، بل يقدر بمقدار براعته فى استخدام هذا اللفظ فى عبارته .

وأى لفظ أجدر بأن يكون حديثاً من قول امرىء القيس « وليل كموج البحر أرخى سدوله على ... » إن الشاعر الحديث لو تهيأ له مثل هذا الإبداع لكان مثالا فى البراعة ، فاللفظ مهما تقادم عليه الزمن لا يكون قديماً إلا إذا أميت ، ومع هذا فإنه من الممكن أن يعاد اللفظ الممات إلى اللغة فى كثير من الأحيان .

وهناك سر نرجح أنه العامل الأساسى فى إماتة اللفظ ، وذلك إذا كان اللفظ يمثل صورة ميتة ، وموقفاً ميتاً لم يصبح له وجود فى حياتنا ، فعندما يقول أمرؤ القيس عن الليل أنه : « تمطى بصلبه » — أو : « أردف اعجازاً ، وناء بكلكل » يأتى إلينا بصورة لا نألفها ، ولا نعرفها ، لأننا لا نعيش مع الإبل كما كان يعيش البدوى فى الصحراء ، ونحس أنها ثقيلة الوطأة عندما تتمطى ، وعندما تردف اعجازها ، وتنوء بكلكلها : فالتمطى ، والإرداف ، والاعجاز ، والكلكل كلها ألفاظ ما تزال حية ، ويمكن للشاعر الحديث أن يستخدمها إذا شاء ، على أن يرسم لنا منها صوراً حية نعرفها ، فإذا أراد الشاعر أن يرسم بهذه الألفاظ مثل هذه الصورة التى رسمها امرؤ القيس ، فإنه

يكون شاعراً مقلداً ، وكانت صورته ميتة ، ومن ثم نعيب عليه القدم والجمود .

إذن فالعيب كل العيب كامن فى تصوير الشاعر الصورة ، فهو إما أن يجعلها صوراً حية حديثة نستطيع أن نحسها وأن نتأثر بوحيها إلى عواطفنا ، وإما أن يجعلها صوراً ميتة قديمة لا تحمل إلينا إحساساً ولا عاطفة .

ومقياسنا فى هذا ينبغى ألا يكون القارىء العادى الذى لم يؤت إلا حظاً قليلا من الثقافة اللغوية والاطلاع الأدبى ، بل القارىء المتعمق المتصل بالأدب والشعر ، المطلع على تراث أمته الأدبى والفنى ، لأننا لو جعلنا مقياسنا القارىء الأول ، لضيقنا مجال الاختيار لدى الشاعر ، ولحددنا معجمه الشعرى تحديداً يستحيل معه أن يجد التعبير المعبر عن عواطفه وأفكاره ، والشاعر الذى يلتمس التعبير الصادق يضطر أحياناً إلى اللجوء إلى بعض الألفاظ التى يمكن أن تعتبر غريبة عند القارىء العادى ، لأنه يجد فيها تصويراً دقيقاً لإحساسه .

وهو بهذا يشارك فى تطور اللغة بما يبعثه فى هذه الألفاظ من حياة ، فإذا استطاع الشاعر الموهوب أن يطوع مثل تلك الألفاظ ، ويستخدمها بحيث تتسق مع تعبيره الشعرى العام ، ولا تبدو قلقة نابية فى موضعها بين الألفاظ الشائعة ، فإنه يكون قد أخرجها من حياتها بين صفحات المعجم ، وبعثها من جديد إلى الوجود ، وأمد لغة الشعر فى عصره بمزيد من الألفاظ(١) .

ومن ثم فالشعر الهادف الملتزم معبر عن واقع الحياة بخيرها وشرها ، حلوها ومرها ، ومصور للنفس البشرية بفضائلها ورذائلها ، وقبحها وجمالها ، واللغة هى القالب الذى تسكب فيه هذه الخواطر والأفكار ، لذلك ينبغى أن يكون حكمنا على اللغة الشعرية مبنياً على الاتجاهين اللذين أوضحناهما : اتجاه الكلمة المفردة المستقلة بشخصها وطاقتها ، والكلمة غير المستقلة والتى تستمد حياتها من ملاءمتها للسياق وتفاعلها مع غيرها من الألفاظ ، فلا خير من ذكر كلمة (الصلب) كما فى قصيدة صلاح عبد الصبور :

---

(١) أنظر : النقد والبلاغة لعلام : ١٧١ .

كان زهران غلاما

* * *

وكما فى قصيدة أبو الحسن الأنبارى :

علوٌ فى الحياة وفى الممات

لحق تلك إحدى المعجزات

ولا شبهة فى استعمال كلمة (الطين) كما فى قصيدة إيليا أبى ماضى (الطين) .

نَسِىَ الطِّينُ أنَّه طينٌ حقير ، فصال تيهـا وعربـد

وكسا الخزُّ جسمه فتباهى وحوى المال كيسُه فتمرد

وكما فى قصيدة الشاعر الجزائرى ، أبى القاسم سعد الله (الطين) :

نحن من طين ، ولكن حولنا تعوى الذئاب

نحن من طين ، ولكن يومنا ظفر وناب

وأخونا ذلك الإنسان مفقود الصواب

بل إن كلمة (الطين) غدت فى قاموس الشعراء المحدثين من الكلمات التى عانقت تفكيرهم وافتتنوا بها ولا سيما الشعراء الذين يدينون بالمبادىء الاشتراكية لأنها تعبر عن المأساة التى تعيشها الطبقات الكادحة ، وتكشف النقاب عن البطون الجائعة التى ما زالت تفتقد العدل .

ويجب على الشاعر : أن ينأى عن الجلجلة والقعقعة ، فقد عيب مثل ذلك على طائفة من الشعراء القدامى كابن هانىء ومن تابعه ، فقد اهتم شعراء هذه المدرسة .. بالضعة ، وطلب البديع ، واللفظ القوى الآسر ، الذى يموج بالقعقعة ، والرنين الصائت ، والجلجلة .

وعن التكرار الذى لا يعطى مفاهيم جديدة ، فالشعر ليس كالزخرف

الذى يروق العين بما فيه من اتساق الخطوط ، وتلامس الزوايا ، وتكرار الوحدات الجميلة ، ولكنه كاللوحة التى تنقل الينا الحياة ، وثمة فارق بين قول المهلهل :

ذهب الصُّلح أَو تردّوا كُليبا
أَو تحلوا على الحكومة حَـلا
ذهب الصلح أَو تردوا كليبا
أَو أُذيق الغَدَاة شيبان ثُكلا

أو قول الحارث بن عباد ، عندما ثار لقتل ابنه بجيرا :

قرِّبا مَرْبط النَّعامة مـنى
لَقَحتْ حربُ وائل عن حِيَال
قَرِّبا مَربط النعــامة منى

. . .   .

وبين قول الشاعر المغربى المعاصر الهاشمى الفيلالى :

رفرفى كالربيع بين المجَالى — يَرسُم السَّحرَ بين ظلٍ وَسَلْسل
رفرفى كالنسيم فى ظلّ روض — ينقلُ الخلد بين عُشبٍ وجدول
رفرفى ياصلاةَ روحى إلى الغيـــ — ـب ، ولاتطربى للوجود المكبل(١)

فبينما الأول والثانى قد انطلاقا يصبان التكرار على العبارة ، لأن الانفعال الثائر قد حبس التيار الشعورى فى صدريهما ، فلم يجدا ازاراً فكرياً يعينهما على تقليب الفكرة ، ويثرى القصيدة ، فأخذا يكرران العبارة دون أن يكون لذلك كبير فائدة ، وقد يتحمل بعض الدارسين لها العذر فى أن هذا التكرار له

(١) مجلة رسالة المغرب ، ٣ ، أبريل ١٩٥١ ، ص ٦ .

علاقة كبيرة بظروف الشاعران النفسية ، وإن كانا يقصدان إلى التحميس والإثارة(١) .

نرى الثالث قد أحكم المقصود من تكراره ، فصرنا نتوقع جديداً فى أعقاب الكلمة المكررة ، فضلاعن أن اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام .

ويؤيد قضية التكرار هذه القصة التى يسوقها صاحب دلائل الإعجاز عن الصاحب بن عباد ، فيقول : كان الأستاذ أبو الفضل يختار من شعر ابن الرومى وينقط عليه ، قال فدفع إلى القصيدة التى أولها : أتحت ضلوعى جمرة تتوقد ، وقال : تأملها ، فتأملتها ، فكان قد ترك خير بيت فيها وهو :

بجهل كجهل السيف ، والسيف منتضى
وحلم كحلم السيف ، والسيف مغمد

فقلت : لم ترك الأستاذ هذا البيت ؟

فقال : لعل القلم تجاوزه .

قال : ثم رآنى من بعد فاعتذر بعذر كان شراً من تركه .

قال الصاحب : لو لم يعد أربع مرات ، فيقول :

بجهل كجهل السيف .. وهو منتضى ، وحلم كحلم السيف ، وهو مغمد لفسد البيت .

ويعقب على ذلك عبد القاهر الجرجانى بقوله : والأمر كما قال الصاحب ، والسبب فى ذلك أنك إذا حدثت عن اسم مضاف ، ثم أردت أن تذكر المضاف إليه ، فإن البلاغة تقتضى أن تذكره باسمه الظاهر ولا تضمره .

وتفسير هذا : أن الذى هو الحسن الجميل أن تقول : جاءنى غلام زيد

---

(١) أنظر قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة (ط الثالثة ١٩٦٧) صـ ٢٣٣ .

وزيد ، ويقبح أن تقول : جاءنى غلام زيد وهو . ومن الشاهد فى ذلك قول دعبل :

أضياف عمران فى خصب وفى سعة
وفى حباء ، وخير غير ممنوع
وضيف عمرو ، وعمرو يسهران معا
عمرو لبطنته ، والضيف للجوع

وقول الآخر :

وإن طرة راقتك فانظر فربما
أمر مذاق العود ، والعود أخضر

وقول المتنبى :

بمن نضرب الأمثال أم من نقيسه
اليك وأهل الدهر دونك والدهر

ليس يخفى على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر فى ذلك كله بالضمير فقيل : وضيف عمرو وهو يسهران معاً ، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر ، وأهل الدهر دونك وهو .. لعدم حسن ومزية لإخفاء بأمرهما »(١) .

* * *

وعن تعقيد الأسلوب فيأتى المعنى مشوباً بالغموض فضلا عن سوء بنائه الذى يبعده عن لغة الشعر ، وفى الشعر القديم نماذج كثيرة لذلك ، قد يكون مبعثها الولع بالصنعة ، أو ضآلة الفكرة ، أو الإبهام من التمكن بأساليب اللغة كقول أبى تمام :

---

(١) دلائل الإعجاز : ٤٢٦ .

هنَّ عوادى يوسف وصواحبه
فعزماً فقِدماً أدرك النجَح طالبه

وكقول المتنبي :

وفاؤكما كالرَّبع أشجاه طاسمه
بأن تسعدا ، والدمع أشفاه ساجمه

وكقول الفرزدق :

وما مثـله فى الناس إلا مملكا
أبو أمه حى أبـوه يقــاربه

وكقوله :

إلى ملك ما أُمُّه من محـارب
أبوها ، ولا كانت كليب تصاهره

ويرى الدكتور لطفى عبد البديع أن قلب الأوضاع ، وسوء الأحوال يستدعى مثل ذلك الأسلوب ومن ثم يعقب بقوله على البيت الأخير ، فيقول : ليت شعرى هل يرجى للقصيد الذى ينتحب بالجوع أن يكون منظوماً كحبات العقد ، أن المجاعة التى تعصف بالأحياء ، ليست إلا مهلكة تصرفهم من موت إلى موت ، فلا وصف لها إلا بلغة تساوى حقيقتها المقلوبة الماحقة .

الأسلوب

ماهية الأسلوب
الأسلوب والكاتب
الأسلوب والمذهب
الأسلوب والصياغة
الأسلوب والعصر
ألوان من الأساليب

الأسلوب

يذهب الأستاذ الزيات إلى أن « كتب البلاغة فى لغتنا العربية لم تعن إلا بالجمل ، وما يعرض لها فى (علم المعانى) . وإلا بالصور وما يتنوع منها فى (علم البيان) ، أما الأسلوب من حيث هو فكرة وصورة معاً فقد سكتوا عنه سكوت الجاهل به » ، ثم يعقب فيقول : « وكان الظن بمن خلفوا عبد القاهر وأبا هلال وابن الأثير أن يفطنوا إليه بعدما دلوهم عليه بذكر بعض خصائصه الفنية ، وصفاته اللفظية »(١) .

أليس فى هذا القول تناقض ؟ ، حيث يذكر أولا : : أن كتب البلاغة العربية سكتت عن الأسلوب سكوت الجاهل ، ثم يذكر ثانياً : بأنهم دلوا عليه بذكر بعض خصائصه الفنية واللفظية ؟ ومن فحوى هذه العبارة الأخيرة، نرى : أن النقاد القدامى لم يسكتوا عن الأسلوب سكوت الجاهل به ، كما أشار الزيات ، بل عالجوه ، وعالجوه بصورة أوفى مما عرضها الزيات نفسه .

فقد أتوا على العناصر التى اعتبرها الزيات من أهم مقومات الأسلوب ، وزادوا عليها ، بل أكثر من هذا اتكأ هو نفسه على نصوص من كلامهم ، ليدعم بها رأيه ، وليؤكد وجهة نظره .

فماذا قال القدامى ؟ وماذا قال الزيات ، قال أحد مؤسسى الفكر العربى من القدامى ، ألا وهو ابن خلدون : «إن الأسلوب لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذى هو ، .. وظيفة البلاغة والبيان .. وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب .. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيار كالقالب والمنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند

---

(١) دفاع عن البلاغة : ٥٤ .

العرب باعتبار الإعراب والبيان ، فيرصها فيه رصاً ، كما يفعل البناء فى القالب ، والنساج فى المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه »(٢).

ومعنى هذا أن الأسلوب : هو القالب الذى تفرغ فيه الفكرة والصورة ، أو المنوال الذى تنسج فيه التراكيب الوافية ، بصورها الصحيحة ، وأفكارها المقصودة الواضحة .

ثم يزيد ابن خلدون قائلا : « وإن لكل فن الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ..(٢) » ، ومفهوم هذا أن نقاد العربية ومتذوقيها يقررون أن الأساليب تختلف فيما بينها ، وبحسب موضوعاتها ، وعرفوا : أن لكل فن من فنون القول ، أو شكل من أشكال الكلام أساليب خاصة به ، وأنها توجد فيه على أنحاء مختلفة ، وفق ما يهدف إليه الكاتب من عرضه(٣) ، فالكتابة العلمية ذات طريقة ومنحى يختلف عن منحى الكتابة الأدبية ، والأسلوب النثرى يسلك منهجاً غير المنهج الذى يسلكه الأسلوب الشعرى فى طريقته ، والنثر أنماط وضروب ، فمنه النمط القصصى ، ومنه الخطب والرسائل والمقامات والمقالات ، والتراجم ، والشعر ألوان وفنون فمنه اللون الغنائى والقصصى والملحمى .

* * *

وقال الزيات : « الأسلوب هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة فى اختيار الألفاظ وتأليف الكلام ، وهذه الطريقة فضلا عن اختلافها فى الكتاب والشعراء تختلف فى الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفن الذى يعالجه ، والموضوع الذى يكتبه ، والشخص الذى يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه »(٤) .

---

(١) المقدمة : ١٤١٠ .
(٢ ، ٣) المصدر السابق : ١٤١١ .
(٤) دفاع عن البلاغة : ٥٦ .

ومثل هذا ذهب إليه الدكتور مندور فى قوله : « ليس المقصود بالأسلوب طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام ، وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والاحساس على السواء ، بحيث إذ قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها..(١) .

من هذا نرى أن الأساليب لم تخرج كثيراً عما قاله ابن خلدون ، ولم تخرج عن كلمة عبد القاهر الموجزة من : أن الأسلوب هو المذهب من النظم والطريقة فيه »(٢) .

الأسلوب والكاتب :

يذهب بعض النقاد إلى التعرف على الكاتب أو الشاعر من خلال أساليبهما وما فيها من صدق فى الاحساس واصالة فى النظرة والفكرة والقومية ومعنى هذا أن النظر يكون فى الأسلوب من ناحية تفكير الأديب الخاص ، وتصوره للأشياء ، وتناوله للمعانى الذهنية والعاطفية ، فإذا كنا نتناول فكرة الموت فإن استقبالنا له متفاوت النظرة والصورة ، فتصور طرفة للموت فى قوله :

ألا أيهذا الزّاجرى أحضر الوغى
وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى
فإن كنت لاتستطيع دفع منيّتى
فدعنى ، أبادرها بما ملكت يدى (٣)

هو تصور من (يحرص عليه ، ويسعى إليه) ، بعد أن التبس عليه الحق بالباطل ، وامتلأ وفاضه بالحيرة ، واستبد به القلق ، فجأر : أيها اللائمون : ما كنه هذا الوجود ؟ ما حقيقة هذا الموت ؟ هل أنا خالد أم لا محالة فان ؟ وإذا كنت لا محالة ميت ، فلأسع للموت .

---

(١) فى الأدب والنقد : ٦ .
(٢) دلائل الإعجاز : ٣٦١ .
(٣) ديوان طرفة : ٣٢(ط دار صادر : بيروت ١٩٦١) .

وتصور لبيد للموت فى قوله :

فلا تَبْعدن ، إن المنية موعدٌ
علينا ، فدان للطلوع وطالع (١)

هو التصور القائم على الإيمان الراسخ بالله ، وبالدار الآخرة ، وأن الدار الدنيا دار فناء وزوال ، وان (الإنسان على موعد مع الموت) .

وتصور الخنساء للموت فى قولها :

تبكى لصخر هى العبرَى ، وقد ولهت
ودُونه من جديد التُّراب أَسْتَارُ
تبكى خُناس على صخر ، وحقٌّ لها
إذ رَابها الدَّهر ، إن الدّهر ضَرَّار (٢)

هو تصور (الوالهة الحزينة) التى فجعها الدهر ، ولا سيما ومظاهر الحياة القوية من حولها تذكرها بأخيها ، وقد غاب عن أفقها ، ورحل عن ميدانها .

وتصور جرير للموت فى قوله :

ولهت قلبى إذ علتنى كـبرة ... وذوو التمائم من بنيك صغار
يغْمَ القرين ، وكنت علق مضنة ... وأرى بنعف بلية إلا حجار(٣)

هو (تصور المؤمن الصابر المستسلم لقضاء الله) ومن ثم فهو يرسم صورة للمرأة الفاضلة فى شخص زوجته ، فيسرد محاسنها ، وكيف كانت خير معوان له على الأيام ، ويأوى إلى محراب ربه فى صلاة خاشعة يستمطر فيها شآبيب الرحمة عليها .

---

(١) ديوان لبيد ، ٨١ (ط دار القاموس بيروت) .
(٢) ديوان الخنساء : ٢٧(شرح ديوان الخنساء ، ط دار التراث بيروت ١٩٦٨) .
(٣) ديوان جرير : ١٩٩ (ط دار الأندلس بيروت) .

وتصور المتنبي للموت فى قوله :

نحن بنو الموتى ، فما بالنا
نعاف مالابدّ من شربه ؟
تبخل أيدينا .. بأرواحنا
على زمان هنّ من كسبه (١)

هو تصور الدهرى الذى يرى أن الموت نتيجة طبيعية للحياة . فما هى إلا بطون تدفع ، وأرض تبلع . وأن الموت يسوى بين الكبير والصغير ، بين العالم والجاهل .

وتصور أبى العلاء للموت فى قوله :

غير مُجدٍ فى ملتى واعتقادى
نوح باكٍ ، ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النّعى إذا قيـ
س بصوت البشير فى كل ناد(٢)

هو تصور المتشائم المتشكك فى جدوى الحياة ، وهو فى تشاؤمه يسوى بين السرور والحزن ، بين الحياة والموت ، بين الباكى والشادى .

وتصور شوقى للموت فى قوله :

سألتك ما المنية أى كأس
وكيف مذاقها ، ومن السقاة (٣)

---

(١) ديوان المتنبى : ١/٢٤٤ (ط التجارية - تحقيق البرقوقى - ١٩٣٨) .
(٢) شرح سقط الزند : ٣/٩٧١
(٣) الشوقيات : ٣/٤٥(ط التجارية بمصر ١٩٧٠) .

هو تصور الباحث عن ماهية الموت ، ولم يخشاه الناس ، أحباً فى الحياة أم خوفاً من المجهول الذى وراء العدم ، وكيف تجفو الروح هيكلها حتى يأكله البلى ؟

وتصور الشابى للموت فى قوله :

جفَّ سحر الحياة يا قلبى البالى
فهيّا نجرب الموت هيّا (١)

هو تصور من يريد أن يعالج التجربة ليستكشف هذا العالم ، لأنه يحس أن هذه التجربة سوف تعتقه من أسر الأحزان التى يعيشها ، وتخلصه من أوصابه ، فتندمل جروحه ، وتسكن شجونه .

وتصور السياب للموت فى قوله :

إن السعيد
من اطرح العبء عن ظهره
وصار إلى قبره
ليولد فى موته من جديد (٢)

هو تصور من (يريد أن يجدد البقاء ، وأن يعيده) ، فهو لا يخاف شبح الموت ولا ما بعده ، ولكنه يخاف ما قبله من العلل والأدواء ، بل يرى فى الموت ميلاداً جديداً ، ولعل تلك نظرة أبى العلاء ، كما رددها شوقى(٣) ، رددها السياب ، ويقول أبو العلاء :

خلق الناس للبقاء ، فضلت
أمة يحسبونهم .. للنفـــاد

---

(١) الشابى حياته وشعره لأبى القاسم كرو : ٢٣٩ (ط دار الحياة بيروت ١٩٥٠) .
(٢) إقبال : ٣٥ .
(٣) أنظر الحياة الإنسانية عند أبى العلاء لبنت الشاطىء : ١٩٢ .

إنما ينقلون من دار أعما
لٍ إلى دار شقوة أو رشاد (١)

وتصور توفيق الحكيم للموت فى (مسرحيته أهل الكهف) هو تصور يقوم على صراع الإنسان مع الزمن ، بحثاً عن الخلود ، وأن الموت ليس فناء، وإنما هو بداية امتداد خارج الزمن ، كما أوضحنا من قبل(٢) .

وهكذا تتفاوت الأنماط ، وقل أن تغنى قدرة عن قدرة ، أو يكتفى بنمط دون سواه ، والأساليب المتفاوتة كآلات الموسيقى كل منها يعطى من الألحان ما لا يقوى عليه غيره ، وكما أن الأذن قد تستمتع بكل واحدة منها على حدة ، فكذلك تستمتع النفس ببعض هذه الأساليب الأدبية فى بعض الظروف والمجالات(٣) ، فتصور طرفة — كما رأينا — غير تصور لبيد ، غير تصور الخنساء ، غير تصور جرير ، غير تصور ابن الرومى(٤) ، غير تصور المتنبى غير تصور أبى العلاء ، غير تصور شوقى ، غير تصور الشابى ، غير تصور السياب ، غير تصور الحكيم ..

ومن هنا شاعت على الألسنة مقولة الكاتب الفرنسى (بوفون Buffon) :
(إن الأسلوب من الرجل نفسه .. Le style ast de L'homme même
« أى أن الكاتب أو الشاعر الأصيل هو الذى يترك بصماته وطابعه عن الفكرة ، فيولد الأسلوب ، وهو لصيق بقائله : « ويسرى فى الناس موسوماً باسمه ، ويعيش فى الحياة مقروناً باسمه ، فالأسلوب وحده هو الذى يملك الأفكار وإن كانت لغيرك »(٥) .

---

(١) أنظر شرح سقط الزند .
(٢) أنظر صفحة : ١٢٣ من الكتاب .
(٣) النقد والبلاغة لعلام وآخرين : ٧ .
(٤) أنظر قصيدته فى رثاء ولده الأوسط .
(٥) Histoire de La Littérature Frnciaise, P. 62 . (اقتبسه الزيات فى كتابه دفاع عن البلاغة : ٦٨) .

والأساليب مهما اختلفت باختلاف الأفراد ، وتنوعت بتنوع الأغراض فإنها تتسم جميعاً بسمات واحدة من عبقرية الأمة . ومنطق ذلك أن الصفات المشتركة فى آحاد الأمة تتلاقى وتتجمع فتكون خصائصها التى تميزها من سواها وهذه الخصائص نفسها تنطبع فى لغتها فتكون طرزاً عاماً فى كل أسلوب(٢) .

وكما تتسم الأساليب بسمات واحدة من روح الشعوب وعبقريات الأمم وقومياتها ، فإنها تتسم أيضاً بسمات المذاهب الفكرية والدينية ، وتتأثر بالجانب العقائدى ، فلو أخذنا مذهباً أدبياً كالمذهب الرمزى . أو أخذنا مذهباًعقائدياً كالمذهب الخارجى الذى ينم عن عقيدة الخوارج ، لرأينا أن أساليبهم تعكس الخصائص العامة لعقيدتهم ، حتى أننا لا نكاد نلمس بين صفات الفرد ، وصفات الجماعة إلا فروقاً ضئيلة لا تكاد تلحظ .

الأسلوب والمذهب :

فلو أخذنا الموضوع السابق ، وهو موضوع الموت ، لعرفنا أن إدراكهم له كان إدراكاً واقعياً ، ولو وجدنا صورة أخرى غير تلك الصورة السابقة ، وهى صورة مفعمة بالثورة على الحياة ، وقد حولوا فيها الخوف من الموت إلى عشق له ، وانتصاب فى مواطنه ، حتى تسموا (بالشرارة) ، ويمثل هذه الفكرة قول البهلول بن بشر :

من كان يكره أن يلقى منيّته
فالموت أشهى إلى قلبى من العسل
فلا التّقدم فى الهيجاء يُعجلنى
ولاالحذار يُنجينى من الأَجل (١)

* * *

---

(١) المرجع السابق : ٥٦ .
(٢) شعر الخوارج :

ومن ثم نرى أن (موضوع الموت) قد لون مساحة كبيرة من شعرهم ، ولكنه لم يسلمهم إلى اليأس والرهبة ، لأن الموت نفسه كان عند أصحاب ذلك الشعر نوعاً من الحياة ، فلم يعد الموت إلا نقله من ها هنا إلى هناك ، إلى الجنة ، أو إلى عالم الطهر والخير والجمال . حيث يتلاقى الإخوان والأحباب الذين سبقوا فى هذه الرحلة ، وتقدموا على الطريق (١) .

وبذلك يرتفعون إلى القمة دون أن يمروا بالطور الذى يمكن أن يوصف فيه الشاعر بالخوف أو التردد من شبح الموت ، وإذا ما رجعنا إلى المجموعة الطيبة التى تصيدها الدكتور إحسان عباس من مختلف المصادر . ونظمها فى سلك واحد بعنوان (شعر الخوارج) لييسر للباحثين سبل الإطلاع على الشعر الخارجى(٢) ، فإننا سنقف على ذلك الوله العنيف ، والميل الشديد العمق إلى الموت ، وسنستمع إلى صوت ذلك الشاعر الخارجى ، وسنجده واضحاً كل الوضوح ، حاد النبرات ، صادق التعبير من خلال هذا الشعر الذى يكاد تتفق أساليبه فى سماتها العامة ، حتى لنستطيع أن نشير إليه قائلين : إن ذلك هو (أدب الخوارج) .

وليس بين شعر هذه المجموعة قصيدة واحدة تصور تصويراً مباشراً ذلك الأسى الذاتى الذى يتدفق بكل آلامه فى ثنايا الشعر الرومانسى ، بل كانوا يتخيرون أكرم ألوان الموت ، وهو موت الأبطال ، قال عمران بن حطان :

لقد زاد الحيــاة إلىّ بغضاً ... وحبّاً للخروج ، أبو بلال
أحاذر أن أموت على فراشى ... وأرجوا الموت تحت ذرا العوالى
ولو أنى علمت بأن حتفى ... كحتف أبى بلال ، لم أبال
فمن يك همّه الدنيا ، فإنى ... لها ، والله ربّ العرش ، قالى(٣)

---

(١) شعر الخوارج : ٣ .
(٢) المرجع السابق : ١ .
(٣) خزانة الأدب للبغدادى : ٢/٤٣٩ .

وبذلك نقل هؤلاء الشراة ، المأساة من أفق الأبطال ، وتنزلوا بها إلى المرتبة الدنيا ، فليس ثمة بين صفوفهم متقاعس أمام الموت، بل كلهم يشتهيه : الصغير والكبير « وأصبح الشعر المقول فى وصف الشارى من حيث الأساليب لا يميز إلا باختلاف الأسماء ، لأنه لا فرق بين هذا وذاك »(١) .

الأسلوب والصياغه

يذهب بعض النقاد إلى التعرف على الكاتب أو الشاعر ، لا من ناحية التفكير والتصور ولكن من ناحية التعبير الفنى ، وما فيه من جمال فى الصياغة ، وإحكام فى الصورة ، ولكى يكون التعبير فناً فى رأى الناقد الجمالى كروتشه : « يجب أن يكون هذا التعبير جميلا ، سواء أكان هذا التعبير من حيث الصياغة ، وخلق الكلمات والصور والتأليف بينهما ، أو من حيث الألوان ، أو بأى وسيلة من وسائل الفن (٢) » .

وإلى مثل هذا ذهب أبو هلال العسكرى فى قوله : « ليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى ، والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه .. مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف »(٣) .

ويذهب آخرون إلى القول : بأنه وإن كانت العناية بجودة الصياغة ، وحسن اختيار الألفاظ ، أساساً من أسس الأسلوب ، إلا أن ذلك يجب أن يتم على النحو الذى يرتضيه الذوق ، إذ اللفظ والمعنى ، أو الشكل والمضمون، كل لا يتجزأ ، وفى ذلك يقول عبد القاهر : « ولن يتصور فى الألفاظ ، وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل ، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل فى الجمل المركبة ... فقيل من حق هذا أن يسبق ذاك ، ومن حق ما ها هنا أن يقع هنالك .. فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام

---

(١) شعر الخوارج : ٤ بتصرف .
(٢) مقالات فى النقد لمحمود السمرة : ٥٤ .
(٣) كتاب الصناعتين : ٦٣ .

يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع . فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف ، وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » (١) .

ويقول الزيات : أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ، ولا اللفظ وحده ، وإنما هو مركب فنى من عناصر مختلفة ، يستمدها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه وذوقه ، تلك العناصر هى الأفكار والصور ، والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة ، والمحسنات المختلفة (٢) .

وأن علماء البيان قد غالوا عندما زعموا أن المعانى شائعة مبذولة ، لا يملكها المبتكر ولا السابق ، وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها ، فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه .

على أن هذا الرأى الجرىء لم يكن رأى العرب وحدهم ، وإنما يراه معهم (بوفون) وأشياعه من كتاب الفرنجة ، فقد قرر فى خطبته عن الأسلوب الذى ألقاه يوم دخل الأكاديمية الفرنسية : أن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ، ولكن الأسلوب من الرجل نفسه (٣) .

ومن النقاد الآخذين بالتعبير الفنى فى الأسلوب من حيث الصياغة ، جورج دبهاميل ، حيث يرى أن جمال الصياغة ، وجودة الصور لها قيمتها التى لا تنكر فى تقويم العمل الأدبى ، يقول : « إن موسيقى الأسلوب فى نظرى شرط لازم لسيطرته على النفوس . نعم إن الأديب الحق هو الذى يعرف قبل كل شىء بعضاً من أسرار الحياة ، ولكنه أيضاً رجل يلجأ فى التعبير عما

---

(١) دلائل الإعجاز : ٤٠ .
(٢) دفاع عن البلاغة : ٦٢ .
(٣) المرجع نفسه : ٦٧ .

يعلم ، إلى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته ، فيتميز بها كأمارة خفية لخصائص نفسه .

ولا أكاد أجرؤ على أن أقدم إلى الكتاب الناشئين أى نصيحة فى هذا الميدان الشاق ، ومع ذلك يتفق أن تدفعنى الرغبة فى خيرهم ، أن أقول لهم : ليكن اللحن فى أول كتبكم رائعاً ، يجب أن تجذبوا القارىء فى غير تعثر ولامشقة ، وهو لم يعرف بعد شخصياتكم الأدبية ، ولاتملكته وقائع قصتكم ، أو قوة تصوركم ، أو صدق نظركم النفسى ، ليكن فى موسيقى الأسلوب مايسهل له الأخذ فى المغامرة ، أجيدوا الغناء كى تأسروا تلك النفوس الشاردة التى تريدون أن تستولوا عليها » (١) .

فى الأسلوب الأسطورى :

عرفنا أن النقاد اختلفوا فى معاييرهم النقدية فى مجال بحث الأساليب ، فمنهم من بحث عن روح الكاتب أو الشاعر وما فيها من صدق فى الإحساس والأصالة ، ومنهم من يؤثر روح التعبير الفنى وما فيه من جمال فى الصياغة ، وإحكام فى الصورة ، ومنهم من يؤثر روح الكلمة الخلاقة من ناحية قدرتها على الإيحاء والتصوير ، ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أو روحية ،وفى هذا المجال الأخير نعرض لجوانب من الأعمال الأدبية المتأثرة بروح العصر ، فى المجال الأسطورى غير ما مر بنا ، فثمة (أسطورة سيزيف) (٢) ، وفى الواقع فإن لهذه الأسطورة وجهان : وجه إيجابى أراه فى تكرار المحاولة وعدم اليأس ، ووجه سلبي أراه فى الاستسلام للواقع المرفوض ، والانتحار للتخلص من اللاجدوى ، واللانهاية ، ولكن الشعراء الذين تأثروا بالأسطورةالسيزيفية نظروا إلى الجانب المظلم منها ، وبخاصة فى عالمنا العربى ، ويحاول بعض الدارسين أن يبرر تجاوب هؤلاء الشعراء مع هذا اللون القاتم ، لأنهم فى

---

(١) دفاع عن الأدب لديها ميل : ٢٢٩ .

(٢) أنظر تحليل لها فى القسم الثانى من الكتاب .

ذلك : يصورون الواقع المظلم ، وهذا معظم حال شعرائنا الواقعين ، وأن بكاءهم ليس بالبكاء الرومانسى المحض ، بل إن فيه خيوطاً من الواقع الذى نراه غارقاً فى فساده وعفونته .

وإذا كان واقعنا سيزيفياً مريضاً بسبب مشكلاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، فليس الذنب ذنب الشعراء أن يخوضوا فى هذه المشكلات وأن يحللوها ويطيلوا لها ، بل سيكون من الإثم والوزر الذى ينسب اليهم ، ويلحق بهم ، لو أنهم تخطوا هذا الواقع . والتلهى بهواجس الذات وأحلامها (١) .

وإخال هذا المنطوق فيه شيء من مجانبة الحقيقة التاريخية ، لأن عبارة روح العصر ، وما ينطوى تحتها من تيارات فكرية وروحية ، قد تكون غير دقيقة فى أداء ما ذهب اليه الباحث جليل كمال الدين فى كتابه (الشعر الحديث وروح العصر) ، ولعله من الصواب أن يقال : مرض العصر ، وهو مرض يصيب كثيراً من الآداب فى حال انهزاميتها أوروماسيتها ، وقد عرف فى الآداب الفرنسية ، وفى جميع آداب العالم ومنها أدبنا العربى فى خلال الثلاثينات وقد انحدر إليه شعراؤنا نتيجة اسرافهم فى الأمانى ، والتعلل بالأمور غير الواقعية ، ثم خيبة الآمال التى عكستها الأحداث السياسية — فى فترة ما بين الحربين العالميتين — على نفوس الشبيبة الطامحة والأجيال الصاعدة ، فكانت الشكوى .

وهذه الشكوى ، أو هذا الإحساس الغامض الذى عرف فى تاريخ الآداب (بمرض العصر) هو الذى ألمح اليه جليل كمال الدين فى عبارته الآنفة كمقدمة لكلامه ثم طوى هذه المقدمة ليستنتج شيئاً آخر ، حيث قال : « إن بكاء الشاعر العربى هنا ليس بالبكاء الرومانسى المحض ، بل إن فيه خيوطاً من الواقع » ولانريد من الشاعر أن يتخطى هذا الواقع أو يتلهى

---

(١) الشعر العربى الحديث وروح العصر لكمال الدين ، (ط دار العلم بيروت ١٩٦٤) ص ٢٤٦ .

عنه بهواجس الذات «كما فعلت نازك الملائكة .. أو بقوقعة اللهو والعبث والمجون .. كما فعل نزار قباني(١) .

ومرض العصر كما نعرف : « عبارة عن إحساس بالضيق ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما نأمل وما نستطيع ، فالإنسان يأمل عادة أكثر مما تستطيع قدرته ، وإنه وإن تكن الحكمة قد تقضي أحياناً بأن يحاول الإنسان تغيير طبيعته بدلا من أن يحاول تغيير طبيعة العالم والأشياء ، إلا أن هذا الحل عسير دائماً على النفوس ، لما فيها من نزوع إلى التسامي .

وعن هذه الحقيقة تنشأ آلام نفسية كثيرة ، والتعارض ليس كائناً بين آمال الإنسان وقدرته فحسب ، بل هو مستقر أيضاً بين الفرد ومحيطه ، وبخاصة عند الأفراد الذين ابتلاهم الله بشيء من الحساسية ، وعن هذا التعارض تنشأ آلام أخرى .. وقد استفحل هذا الإحساس حتى أصبح ظاهرة عامة هي(مرض العصر» (٢) .

وهذا عبد الوهاب البياتي يرتضي لنفسه أغلال الانهزامية ، ويخر صريعاً مستسلماً للقدر أو لصخرة سيزيف ، ويضيق الفضاء عن تحقيق آماله ، فيرتد يعاني آلام الذات ، ويتجرع غصص اليأس ، والموت البطيء ؛ في قصيدته :

ما للفَضَاءِ يضيق بي وعلى … أَجوازه أَحرقت أَجنحتي

وعلى غدائر ليله اضطجعت … أَحلاميّ الموتى ومقبرتي

وتباكت الأَنوارْ وانتحبت … في صمته الثّلجيّ عاصفتي

واليأَس والموت البطيء على … أظفاره ينتاش أخيلتي

فيم انتظاري دونما حلم … وغدى إلى الأَحلام يفتقر

---

(١) أنظر المرجع السابق : ٢٤٦ .

(٢) في الأدب والنقد لمندور : ١١٣ .

وقبور مآسى مفتّحة يعوى على أكفانها القدر(١)

ويواكب القافلة أخ له فى العراق الذبيحة هو الشاعر بدر شاكر السياب ، حيث تتفجر فى صدره ينابيع الأسى لعجزه عن تحقيق آمانيه ، فإذا الليالى تطوى ، وإذا الظلام يزداد قتامه ، ولا يرى من خلاله بارقة لأمل ، أو نافذة لنور جديد ، وتزداد وطأة الحساسية فتستفحل الظاهرة بين ضلوعه ، حتى تغدو وكأنها القبور ، كما فى قصيدته (فى ليالى الخريف) :

فى ليالى الخريف الطوال
آه لو تعلمين
كيف يطغى علىّ الأسى والملال ؟
فى ضلوعى ظلام القبور السجين
فى ضلوعى يصيح الرّدى
بالتراب الذى كان أُمى : غداً
سوف يأتى ، فلا تقلقى بالنحيب
عالم الموت ، حيث السكون الرهيب
سوف أمضى ، كما جئت واحسرتاه
سوف أنسى وتنسين إلَّا صدى
من نشيد
فى شفاه الضحايا
إلا الرّدى (٢)

* * *

(١) ديوان : ملائكة وشياطين : ٤٨ .
(٢) ديوان : أساطير : ١٧ .

وكما فى قصيدته (أغنية قديمة) نلمس هذا الانسحاق والتلاشى :

أَصغيت ، فمثَّل إصغائى
لى ، صورة تلك الحسناءِ
تتماوج فى نبرات الغُنوة كالظلِّ
فى نهر تقلقه الأَنسام
فى آخر ساعات الليل
يصحو وينام
أأثور ، أأَصرخ بالأَيام ، وهل يُجدى ؟
إنا سنموت
وسننسى فى قاع اللحد
حبّاً يحيا معنا ويموت (١)

فإذا ما تحطمت صخرة سيزيف ، وانبلج فجر صبح جديد اشرأبت إليه الأعناق ، ولكنه سرعان ما يأفل ، ويطحن هذه الآمال الوليدة ، والبراعم التى تفتحت ، كهذا الذى نسمعه من الشاعر محمد الهوارى فى قصيدته :

وأتى الصباح ، وقصة الأَمس البعيد تُعاد حية
السيد المعبود يشبع والرعايا جائعون
هم يحصدون جنى الحقول ويتركون
مايحصدون لسيد الأَرض السليبة ، يقنعون
بالحُصر بالقمر الشَّحوب له يبثّون الشَّجون !!

* * *

---

(١) المصدر السابق : ٧ .

هى قصة الأبطال فى كل المدينة
حيث المدافع والمجازر لم تخلّف فى الدروب
غير الثكالى واليتامى والدموع
واليوم فى العهد الجديد كأمسنا
للسجن للزنزان للسوط الرهيب (١)

* * *

ولكن إلى جانب هذا (التيار السيزيفى) نجد تياراً يعبر عن روح بروميثيوس هذا الرمز الصادق للإيمان بالإنسان ، والانتصار للخير ، وعوالم الحق والإشراق ، أو بمعنى أدق انتفاضة الإنسان من أغلاله ، ونقرأ فى هذا للشاعر المغربى أحمد البقال قوله :

أخى فى الشرق فى الوطن
أخى فى الذلّ فى الجوع
أخى فى القيد فى المحن
أخى فى الكوخ فى العَفَن
أخى رغم الحدود ، ورغم ذا الصنّم
أخى رغم العميل المنعم القاسى
ستبعث صبحنا من كف ذى الظّلم (٢)

ونقرأ للشاعر بدر شاكر السياب فى قصيدته (الأسلحة والأطفال) هذه الروح التى تجسم الانتصار الخيرى :

سلام . . .

---

(١) ديوان : صامدون : ١٣ .
(٢) أنظر كتابنا : الشعر المغربى المعاصر : ٦٤٨ .

كأَن السَّنا فى الحروف
تخطى إليها ظلام الكهوف
بآمال إنسانها الأَول
وما اختط من صورة فى الحجار
تحدَّى بها الموت : فهى انتصار
وتوقٌ إلى العالم الأَفضل (١)

ونقرأ للشاعر خليل حاوى ، الأمل بالغد المنشود وأنه آت لاريب فيه، وسيعبر الإنسانية الجسر إلى طريق السعادة والبعث:

وكفانى أَن لى أَطفال أَترابى
ولى فى حبهم خمر وزاد
من حصاد الحقل عندى ما كفانى
وكفانى أَن لى عيد الحصاد
إن لى عيداً وعيد
كلمَّا ضوأَ فى القرية مصباح جديد (٢)

ونقرأ للشاعر التونسى على الشملى ، هذا التحدى السافر للسارقين لعرق الكادحين ، والثورة على عبودية الاقطاع والاحتكار لأنها تفترس الأطفال وذلك فى قصيدته (الضفادع والصبيان) .

كل ماأَملك أَن أَتحدّى
بميراث جدّى وأَبى

---

(١) ديوان : أنشودة المطر : ٢٥١ .
(٢) ديوان : نهر الرماد : ٩٥ .

سأبنى لكم .. مجـدا
وأهدم . ساحة اللعب

* * *

كل ما أملك أن أثور
من غير أجراس ولا طبول
بالحرف يوم أحطم القصور
سأحرركم عرضاً وطول

* * *

لا أملك أن أستريح
وشراع زورقنـا ممزق
البعض يدفع لعبة الربح
والبعض خبز صغارنا يسرق (١)

دراسة لأنواع من الأساليب :

نعرض هنا لدراسة ألوان من الأساليب المختلفة ، فعندما يعالج الكاتب موضوعاً من الموضوعات شعراً كان أم نثراً ، فإنه يتكىء على طريقة من هذه الطرائق أو أكثر ، وتلك الطرائق هي التي ينتهجها الكاتب فى رؤية الأشياء (٢) ، وهى توجهه إلى استخدام اللغة بشكل خاص ، وعلى نسق معين وقد تنفرد بعض الأساليب بالنثر فقط ، أو بمعنى أدق يغلب أن تكون نثراً ، وعندما يتغلب الفكر ، ويسيطر الطابع المنطقى والعقلى ، كما فى الأسلوب العلمى والمسرود ، وقد تنفرد بعض الأساليب بالشعر كما فى الأسلوب الموشحى.

---

(١) مجلة الفكر ابريل : ١٩٧٢ ص ١٩

2 — Murry. The problem of style, P. 14.

الأسلوب العلمى :

يقول الدكتور أنور عبد العليم من مقال له بعنوان (البحر ومستقبل الإنسان) « لقد أحس العلماء نذير الخطر ، وكان لابد من مخرج منه ، فاتجهت الأنظار إلى البحر ، لعلها تجد فيه مصدر رزق يبدد أوهام المتشائمين . ويبعث بوارق الأمل والتفاؤل إلى مستقبل الجنس البشرى » .

تغمر البحار ثلاثة أرباع سطح الأرض ، وتعمر الطبقات العليا من هذا الخضم أحياء مجهرية معلقة فى الماء تسمى (البلانكتون) منه نوع نباتى يعد المصدر الأساسى لخصب البحار ، وتسلسل الحياة فيها ، ولولاه لانقرضت هذه الحياة فيها ، لأن له وحدة القدرة على بناء العضوية ، التى تكون جسم الحيوان البحرى كالسمك ، وقد أطلق العلماء بحق — على هذا النوع من(البلانكتون) اسم (مولد الغذاء) .. » .

فهذا الأسلوب العلمى يستمد طبيعته ومقوماته من الموضوع الذى يعالجه ، وهكذا الشأن فى كل موضوع علمى ، والأسلوب هنا يكون بمعنى طريقة التفكير ، لأننا نلمس أن هدف الكاتب هو عرض طائفة من الحقائق فى ميدان المعرفة ، والوضوح والدقة يعتبران من أبرز سمات هذا الأسلوب ، وإلا استغلق الأسلوب على الفهم ، وعجز عن تأدية المعنى المراد منه .

الأسلوب السردى :

عرف الأدب العربى منذ القديم تقسيماً أولياً للأسلوب الأدبى ، فعرف أسلوب المترسل ، وأسلوب السجع ، والأسلوب المترسل هو أسلوب السرد المنطلق من قيود السجع والازدواج ، ويتوخى هذا الأسلوب سهولة العبارة ، وحسن تأديتها للمعنى ، ونقرؤه فى أدب الرحلات .

يقول ابن جبير عن القاهرة : « أول ما نبدأ بذكره المشهد العظيم الشأن الذى بمدينة القاهرة ، حيث رأس الحسين بن على بن أبى طالب — رضى الله عنهما — وهو فى تابوت فضة مدفون تحت الأرض ، قد بنى عليه بنيان

حفيل ، يقصر الوصف عنه ، ولايحيط الإدراك به ، مجلل بأنواع الديباج ، محفوف بأمثال العمد الكبار.. » .

ونقرؤه فى السير والتراجم ، يقول طه حسين فى كتابه الأيام : « إنك يا ابنتى لساذجة سليمة القلب ، طيبة النفس ، أنت فى التاسعة من عمرك ، فى هذا السن التى يعجب فيها الأطفال بآبائهم وأمهاتهم ، ويتخذونهم مثلا أعلى فى الحياة ، يتأثرونهم فى القول والعمل ، ويحاولون أن يكونوا مثلهم فى كل شىء ، ويفاخرون بهم إذا تحدثوا إلى أقرانهم فى أثناء اللعب ، ويخيل اليهم أنهم كانوا أثناء طفولتهم كما هم الآن مثلا عليا ، يصلحون أن يكونوا قدوة حسنة ، وأسوة صالحة .. » .

ونقرؤه فى التاريخ ، يقول حسنين هيكل فى كتابه (محمد) : « وإطراق محمد إطراقة ، وقف إزاءها تاريخ الوجود كله برهة مبهوتاً لايدرى بعدها ما اتجاهه ، فى الكلمة التى تفتر عنها شفتا هذا الرجل حكمه على العالم : أهو يظل فى الضلال ، يمد له فيه فتطغى المجوسية على النصرانية المتخاذلة المضطربة ، وترفع الوثنية بباطلها رأسها الحرق الأفن ، أم هو يضىء أمامه نور الحق ، وتعلن فيه كلمة التوحيد ، وتحرر فيه العقول من رق العبودية ، والقلوب من أسر الأوهام ، وترفع فيه النفس الإنسانية لتتصل بالملأ الأعلى . وهذا عمه كأنه ضعف عن نصرته والقيام معه ، فهو خاذله ومسلمه ، وهؤلاء المسلمون ما يزالون ضعافاً لايقوون على حرب ، ولا يستطيعون مقاومة قريش ذات السلطان والمال ، والعدة والعدد ، إذن لم يبق له دون الحق الذى ينادى الناس باسمه نصير ، ولم يبق له سوى إيمانه بالحق عدة .. » .

ونقرؤه فى الاجتماع والعمران ، يقول ابن خلدون فى مقدمته : « ..إن الاجتماع للبشر ضرورى ، وهو معنى العمران الذى نتكلم فيه ، وأنه لابدلهم فى الاجتماع من وازع حاكم يرجعون إليه ، وحكمه فيهم : تارة يكون مستنداً إلى شرع منزل من عند الله يوجب انقيادهم إليه ايمانهم بالثواب والعقاب عليه الذى جاء به مبلغه ، وتارة إلى سياسة عقلية يوجب انقيادهم إليها ما يتوقعونه من ثواب ذلك الحاكم بعد معرفته بمصالحهم ، فالأولى يحصل

نفعها فى الدنيا والآخرة ، لعلم الشارع بالمصالح فى العاقبة ، ولمراعاته نجاة العباد فى الآخرة ، والثانية إنما يحصل نفعها فى الدنيا فقط.. » .

الأسلوب المسجوع :

هو الأسلوب الذى تتقيد فواصله فى الحرف الأخير ، ويرجع جماله إلى أنه يمنح الكلام جرساً ، وحسن ايقاع ، ويجذب أذن السامع ، يقول ابن العميد من رسالة بعث بها إلى أبى عبد الله الطبرى : « .كتابى اليك ، وأنا بحال لولم ينغصها الشوق اليك ، ولم يرنق صفوها النزوع نحوك لعددتها من الأحوال الجميلة ، أعددت حظى منها فى النعم الجليلة ، فقد جمعت فيها بين سلامة عامة ، ونعمة تامة ، وحظيت منها فى جسمى بصلاح ، وفى سعى بنجاح.. » .

ويقول البشير الابراهيمى بعنوان (كاهن الحى) : « لاأقسم بذات الحفيف ، والجناح الخفيف ، المشارفة فى جوها للكفيف ، وبالسر المودع فى التجاويف ، والتلافيف ، وبالمغيرات صبحاً عليها التجافيف ، والمغيرين على الحق كالعاهر ابن العفيف ، وبالسابغات والسوابغ من الدروع والجلابيب ، وبالآخذين أمس من تل أبييب بالتلابيب ، وبالبحر والسفينة ، والحبر والدقينة ، .. » .

الأسلوب المزدوج :

قال ابن المقفع : « .. وكذلك الجاهل ، إن جاورك أنصبك ، وإن ناسبك جنى عليك ، وإن ألفك حمل عليك مالاتطيق ، وإن عاشرك آذاك وأخافك ، مع أنه عند الجوع سبع ضار ، وعند الشبع ملك فظ ، وعند الموافقة فى الدين قائد إلى جهنم ، فأنت بالهرب منه أحق بالهرب من سم الاساود والحريق المخوف ، والدين الفادح ، والداء العياء . » .

وأسلوب هذه الفقرة يعتمد على المزاوجة ، وعلى ترتيب العبارة ترتيباً متشابهاً ، ومثل هذا اللون من الأسلوب اشتهر به مصطفى لطفى المنفلوطى ،

وليست موسيقى النثر رهينة السجع كما فى الأسلوب السابق ، أورهينة الازدواج كما فى هذا الأسلوب المزدوج ، كما قد يتبادر إلى الذهن ، ولكنها فن أخفى من ذلك . فكما يعتمد الكاتب على التوازن . فإنه يعتمد علىالحركة النفسية والصوتية (١) .

أسلوب الموشح :

إن طريقة التعبير بأسلوب الموشحات تعتبر فى وقتنا الحاضر من الطرائق الجديدة ، بل لعلها كانت خطوة فى سبيل التجديد الذى صار اليه الشعر الحر ، ومما لاشك فيه أن اتجاه الشعر إلى هذا المذهب الكتابى قديماً وحديثاً : هو عذوبة موسيقاه ، وطواعيته للتعبير عن كثير من الموضوعات . وعدمتقيده بتفاعيل خاصة أو أوزان معينة . فهو يجرى على مختلف البحور معدولها ومعكوسها ، قال جبران :

سكنَ الليلُ وفى ثوب السكون تختبى الأَحلام

وسعى البدر . وللبدر عيون ترصد الأَيام

فتعالى يا ابنة الحقل ، نزور كرمة العشاق

علَّنا نطفى بذيّاك .. العصير حُرقة الأَشواق

الأسلوب الإنشائى :

إن جل الشعر المعاصر ، أوبمعنى أدق الشعر الحر ، يتكىء علىالأسلوب الإنشائى بكافة أدواته ، فمن نداء إلى أمر إلى استفهام .. ولعل موسيقى هذا الأسلوب هى التى جذبت الشعراء إلى اعتناقه ، والنسج على منواله ؛ يقول ميخائيل نعيمه من قصيدته الخريف :

تناثرى تناثرى يا بهجة النَّظر

يامرقصَ الشمس ويا أَرجوحة القمر

---

(١) البلاغة والنقد لعلام : ١٦ .

يا أرغنَ الليل ويا قيثارة السحر
يا رمز فكر حائر ورسم روح ثائر
يا ذكر مجدٍ غابرٍ قد عافك الشَّجر

وهذا الأسلوب يكثر فى الشعر ، ونقرأ فى ذلك قوله سبحانه : (أرأيت الذى ينهى عبداً إذا صلى ؟ أرأيت إن كان على الهدى ، أو أمر بالتقوى ؟ أرأيت إن كذب وتولى ، ألم يعلم بأن الله يرى ، كلا لئن لم ينته لنسفعاً بالناصية ، ناصية كاذبة خاطئة فليدع ناديه ، سندع الزبانية ، كلا لاتطعه ، واسجد واقترب ..) (١) .

ونلمس أن القرآن الكريم يحرص على الترابط اللفظى ، والجرس الصوتى ، ولا أدل على ذلك من أن الآيات وهى فى الزجر الذى يقوم على الاستفهام الإنكارى المتلاحق ، وما يوحيه من تأنيب ونهى وغضب ، وما يتولد عن ذلك من براعة التصوير ، وقوة التحدى الواضح فى قوله جل جلاله : (فليدع ناديه ، سندع الزبانية ، كلا ، لاتطعه ..) (٢) .

ونقرأ فى ذلك قول ابن العميد من رسالته إلى ابن بلكا عند خروجه على ركن الدولة : «كيف وجدت مازلت منه ، وكيف تجد ما صرت إليه ؟ ألم تكن من الأول فى ظل ظليل ، ونسيم عليل ، وريح بليل ، وهواء غذى ، وماء روى ، ومهاد وطى ؟ .. ففيم الآن أنت من الأمر ، وما العوض عما عددت والخلف مما وصفت ؟ .. وما الذى أظلك بعد انحسار ظلها عنك ؟ أظل ذو ثلاث شعب إلا ظليل لايغنى من اللهب؟ » .

أسلوب المقامات :

يمتاز أسلوب المقامات بالمبالغة فى الصنعة البديعية ، والإفراط فى تدبيج الألفاظ ، والإلمام باللغة ، وتسجيل غريبها ، والاتكاء على السجع ، ومن هنا صرنا نفهم كل كلام يسير على هذا المنوال وينهج هذه الطريقة بأنه من أسلوب المقامات ؛ يقول الحريرى من (مقامته الصنعائية) .

---

(١) سورة العلق (آية ٩ — ١٩)
(٢) سورة العلق (آية ١٧— ١٩)

.. انه لبد عجاجته ، وغيض مجاجته ، واعتضد شكوته ، وتأبط هراوته ، فلما رنت الجماعة إلى تحفزه ، ورأت تأهبه لمزايلة مركزه . أدخل كل منهم يده فى جيبه ، فأفعم له سجلا من سيبه ..

قال الحارث بن همام : فأتبعته موارياً عنه عيانى ، وقفوت أثره من حيث لايرانى ، حتى انتهى إلى مغارة ، فانساب فيها على غرارة .. » .

الأسلوب الخطابى :

يجمع الأسلوب الخطابى بين قوة الحجة ، وسلامة المنطق ، وتقرير الحقائق ويختار الخطيب فى خطبته طريقته ، وفقاً لموضوع الخطبة ، ولمدارك السامعين ، ويعتمد هذا الأسلوب على نقاوة اللفظ ، وقصر العبارة ، وجمال الإيقاع ، وموسقة النغمة واطراء الأسلوب على نسق واضح يقول زياد ابن أبيه فى خطبته البتراء :

أما بعد : فإن الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء ، والغى الموفى بأهله على النار ، ما فيه سفهاؤكم ، ويشتمل عليه حلماؤكم من الأمور العظام ، ينبت فيها الصغير ، ولايتحاشى عنها الكبير ، كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ، ولم تستمعوا ما أعد الله من الثواب الكريم لأهل طاعته ، والعذاب الأليم لأهل معصيته .. » .

الأسلوب المهموس(١)

هو الأسلوب ذو الموسيقى التى تنساب إلى داخل النفوس دون استئذان ، قد يكون سبب ذلك إيحاء الكلمات ، وقد يكون حسن اختيار الوزن ، وقد يكون تناسق الحروف ، وانسجامها الصوتى من حيث مخارجها وترتيبها ، ونستمع إلى الشابى وهو يقول فى جنته الضائعة :

أيام لم تعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النّحل الأنيق ، وقطف تيجان الزهور

---

(١) أنظر . هذا الأسلوب كتاب : فى الميزان الجديد لمندور ٤٨ .

وتسلق الجبل المكلل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مسقوفةً بالورد ، والأعشاب ، والورق النضير

ونسمع إلى ابن زيدون وهو يذوب أسى ولوعة فى سجنه :

ما على ظنى باسُ ... يجرح الدّهر وياسو
ربما أشرفَ بالمر ... ءُ على الآمال ياس
ولقد يُنجيك إغفا ... ل ،ويرديك احتراس
والمحاذير سهام ... والمقادير – قياس

ونستمع إلى الأديب المغربى محمد الصباح فى نثره الشعرى بعنوان خلود : «كل ماقى الوجود يتعرى ، حتى النسمة النحيلة المترقرقة على خدود الأغصان ، حتى أشباح الوهم السارية فى مشاعر الظلمة الواهنة ، حتى النائمة التائهة فى مزالق الصمت الرهيب.. » .

فهذا التتابع الموسيقى الجميل الذى يمكن أن يكون مبعثه الانسجام الصوتى ، وتوزيع حروف الصفير والهمس توزيعاً متناسباً يجعل القارىء أمام فيض قوى من الإحساس بجمال الأسلوب وكأنه يدغدغ عواطفه ، ويصرف النفس إلى إدراك المحتوى دفعة واحدة ، كما يدرك الإنسان المظهر الجمالى دفعة واحدة من غير نظر لمقاييسه .

الأسلوب الكاريكاتورى :

هو الأسلوب الذى يقوم على إنشاء التعبير المثير للضحك ، والكاتب أو الشاعر يعمد فى طريقته تلك إلى التشويه الذى يحط به من قيمة الغير ،ويتخيل الحوادث غير المألوفة على سبيل التطرف والتملح ، فهذه المفارقات التى يميل إليها هذا الأسلوب تعتبر هدفاً من أهداف (المدرسة التعبيرية) التى تهدف فيما تهدف إلى أن يعبر الأديب عن وقع الوجود فى نفسه،وما الرسم

الكاريكاتورى — سواء أكان بالكلمة أم باللون — إلا طريقة من طرق التعبير (١) ، يقول ابن الرومى فى صاحب اللحية الطويلة :

إن تطل لحية عليك وتعرض
فالمخالى معروفة .. للحمير
علق الله فى عزاريك مخلاة
ولكنهـا بغيـر .. شـعير

ويقول الجاحظ فى وصف أحمد بن عبد الوهاب : «كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ، ويدعى أنه مفرط الطول ، وكان مربعاً ، وتحسبه لسعة جفرته ، واستفاضة خاصرته مدوراً ، وكان جعد الأطراف ، قصير الأصابع ، وهو فى ذلك يدعى السباطة والرشاقة ، وأنه عتيق الوجه ، أخمص البطن ، معتدل القامة ، تام العظم .. » .

ونقرأ مثل هذا الضرب من الأساليب عند كثير من الكتاب والشعراء ، نذكر منهم أبا حيان التوحيدى ، وأبا نواس ، وأشعب ، وعبد العزيز البشرى . وأنت إذا استمعت اليه سرعان ما ترتسم ابتسامة السخرية والطرافة على شفتيك ، لهذا الرسم الدقيق الذى يعتبر مزية الشاعر الفنان والكاتب الملهم .

الأسلوب القصصى :

يعتمد الأسلوب القصصى على التطوير والوصف فى الدرجة الأولى ، وفى التصوير يعنى الكاتب أو الشاعر برسم الأشخاص ، وفى الوصف يعنى بابراز الأصوات ، ويميل هذا الأسلوب إلى السهولة والوضوح ، وينأى عن التعقيد والغموض ، ويتلون بتلون المواقف . يقول الرصافى فى تصوير قصة الأرملة المرضعة .

لقيتها ، ليتنى ما كنتُ ألقاها تمشى وقد أثقل الاملاق ممشاها

---

(١) أنظر مقالات فى النقد لمحمود السمرة ، وسيكلوجية الفكاهة لزكريا ابراهيم .

أثوابها رثة ، والرجل حافيـة   والدمع تذرفه فى الخد عيناها
بكت من الفقر فاحمرت مدامعها   واصفرّ كالورس من جوعٍ محيّاها
مات الذى كان يحميها ويُسعدها   فالدهر من بعده بالفقر أشقاها
الموت أفجعها ، والفقر أوجعها   والهمّ أنحلَها ، والغمٌّ أضناها
فمنظر الحزن مشهود بمنظرها   والبؤس مرآة مقرونٌ بمرآها

ويصف لنا ابراهيم عبد القادر المازنى أحد الأعمام فى قصته (عود على بدء) فيقول : « وأخيراً جاء العم ، وتلقيت قبلاته ، وقاك الله السوء ، وهو كل ما فيه ثقيل : تنفسه حشرجة ، وصوته ضوضأة ، وضحكه قرقعة ، وقبلته كمص الماء من كوز نصفان ، وكرشه برج دبابة ، وشعرات شاربيه فتلات حبل مقروضة .

ويصور لنا طه حسين فى كتابه (على هامش السيرة (قصة اسلام وحشى قاتل حمزة عم الرسول ، فيقول : « وان النبى لجالس بين أصحابه ذات يوم ، وإذا رجل قائم على رأسه ، يشهد أن لاإله إلا الله ، وأن محمد رسول الله ، وينظر النبى فيرى العبد فيعرفه . ولكن الله قد عصم دمه بالإسلام ، وما قتل النبى فقط رجلا جاءه مسلماً ، وان كان قتل عمه حمزة ، فيأمر النبى ذلك العبد أن يجلس ويحدثه كيف قتل عمه .. » .

الأسلوب الحوارى :

يعنى كتاب المسرحية سواء أكانت شعراً أم نثراً بطريقة الأداء المسرحى ، فيصبونه على الحوار ، لأن العبارة وضعت لتنشد وترتل قولا ، لالتقرأ ، وتنظر ، ومن ثم لابد لها من طابع صوتى يكسبها إيقاعاً معيناً من شخص إلى شخص ، ومن موقف إلى موقف ، وهذا الحوار كما نلمسه فى الأساليب القديمة ، فإنه يطالعنا فى الأساليب الحديثة ، يحكى لنا ابن المقفع فى كتابه (كليلة ودمنة) حكاية : السلحفاة والبطتان ، فيقول :

زعموا أن غديراً كان عنده عشب ، وكان فيه بطتان ، وكان فى الغدير

سلحفاة بينها وبين البطتين مودة وصداقة . فاتفق أن غيض ذلك الماء ، فجاءت البطتان لوداع السلحفاة .

وقالتا : السلام عليك ، فإننا ذاهبتان عن هذا المكان لأجل نقصان الماء عنه .

فقالت : إنما يبين نقصان الماء على مثلى التى كأنى السفينة
قالتا : نعم !
قالت : كيف السبيل إلى حملى ؟
قالتا : نأخذ بطرفى عود ، وتقبضين بفكيك على وسطه .. »

ونقرأ لشوقى فى مسرحيته (مجنون ليلى) هذا الحوار بين قيس وليلى ؛ وهو حوار شعرى :

قيس : ليلاى ، ليلى القلب
ليلى : قيس مالى
دارت بى الأرض ،وساءحالى

قيس : فداك ليلى مهجتى ومالى — من السقام ، ومن الهزال
تعالى اشكى لى النوى تعالى — ألقى ذراعيك على خيالى

ليلى : أحق حبيب القلب أنت بجانبى — أحلم سرى أم نحن منتبهان

الأسلوب الرمزى :

يلجأ بعض الأدباء أحياناً عن التعبير عن أفكارهم بطريق الرمز والايحاء ، وينأون بجانبهم عن الوضوح والأسفار على مقاصدهم ، وهذا اللون من الغموض يضفى على الأساليب ظلا من الحلم ويدفع بالقارىء إلى حب الاستطلاع ، والجرى فيما وراء العقل الواعى يقول محمود حسن اسماعيل فى قصيدته سنبلة تغنى :

قبرات الحقل لما خشيت لفح الهجير
رشفت ظلى خيالًا نغمته فى الصفير
وحبا العليق فوقى عاشقاً لثم شعورى
كأسه البيضاءُتحكى حلم الطفل الغرير

ويصور جبران خليل جبران فى أقصوصته (البنفسجة الطموح) بنفسجة تطمح لأن تنقلب وردة ، فتحقق لها الآلهة ما جال بخاطرها ، وسرعان ما تهب الرياح العاصفة فتقضى على الورود ، بينما تبقى طائفة البنفسج ، وهكذا تموت البنفسجة الطموح التى تجاوزت حدود خلقها وقدراتها ، وتكثر مثل هذه الأقاصيص الرمزية فى كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع .

ونستمع إلى الأرجانى وهو يصور (الشمعة) ، فيقول :

نمّت بأسرار ليل كاد يخفيها وأطلعت قلبها للنّاس من فيها
قلب لها لم يرعنا وهو مكتمن إلا تراقيه ناراً من تراقيها
غريقة فى دموع وهى تحرقها أنفاسها بدوام من تلظيها
تنفست نفس المهجورة ادكرت عهد الخليط فبات الوجد يبكيها

الأسلوب الواقعى :

ان طريقة أداء الأسلوب الواقعى نلمس فيها غناها اللغوى ، بحيث يخيل إلى الناقد أن المادة اللغوية كانت تنثال على قلم الكاتب أو الشاعر لتختار منها ما يؤدى وظيفة الواقعية ، وأنه كان يقتطف ألفاظه وتراكيبه من واقع الحيـاة ، لا من القواميس والكتب .

ويجب أن تفرق هنا بين الواقعية الحقيقية ، وبين الواقعية الفنية فى الأسلوب ، فالواقعية الحقيقية هى التى تعكس الواقع كما هو بمختلف طبقاته ، أما الواقعية الفنية ، فإنها تنأى بجانبها عن لغة الحديث الدارجة ، لأنها تمثل خلق الكاتب ، ونتاج فنه ، فالواقعية الحقيقية هى التى تبرز فى أدب الأديب

صراع الطبقات ، والقوى المتناقضة فى المجتمع ، ونقرأ فى هذا قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى (خطاب مفتوح إلى الرئيس ترومان) :

.. وقال الرفاق : ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة

وكيف تسير عليها الحياة ، ويمشى الصباح بها والمساءُ

وكيف إذا غربت شمسها ، تضاءُ المصابيح أم لا تضاءُ

وكيف الشوارع ، هل من زجاج ، وكيف يقوم عليها البناءُ

فقلت لهم : قد رأيت القصور

فقالوا القصور ؟ وما هذه ؟ فإنا لنجهلها يا ولد

فقلت اسمعوا يا عيال اسمعوا ، القصر دار بحجم البلد

حكوا القفا ، وهم يعجبون .

ونلمس هذه الواقعية فى أسلوب الجاحظ وبخاصة فى بخلائه ، فمنطق الأعشى فى قوله : « اعلم أن الشبع داعية البشم ، وأن البشم داعية السقم ، وأن السقم داعية الموت .. » غير منطق الصديقين فى هذا الحديث البسيط : قال رجل لصديقه : لم لانتطاعم ؟ فإن يد الله مع الجماعة ، وفى الاجتماع البركة ، ومازالوا يقولون : طعام الاثنين يكفى الثلاثة وطعام الثلاثة يكفى الأربعة .. » .

الفصل السادس

موسيقى الشعر

الوزن
وحدة البيت
وحدة القصيدة
الإيقاع الموسيقي
القافية
الشعر الحديث
وحدة الإيقاع

مقومات الموسيقى

عنصر الموسيقى من أهم المقاييس فى ميدان النقد والتقويم ، وهو مقياس نصطنعه عند عقد الموازنات لنتعرف مدى قدرة الشاعر على الملائمة بين عواطفه وموضوعه ، حيث أن هناك من يضرب على وتيرة واحدة ، ويلبس جميع الموضوعات لبوساً واحداً ، ويوقعها على نبرة واحدة ، وهناك من يلون ، ويعدد هذه الأنغام الموسيقية ، شأنه شأن الموسيقى فى لحونه ، وسيمفونياته .

أولا : الوزن

كان الشاعر العربى القديم يقع بفطرته ووجدانه الراقص ، وطبعه المواتى على الموسيقى التى تنفعل بها نفسه ، ويجيش بها خاطره تلقائياً ، دون تفكير فى نمط معين ، فلما كان النقاد القدامى وقعدوا للشعر ، عرفوه : « بأنه الكلام الموزون المقفى » فحددوا بذلك عناصر أساسية فى كيان الشعر منها (الوزن) وهو قالب موسيقى راقص ، وبذلك يدرك القارىء الفارق الجوهرى بين الأسلوب الشعرى ، والأساليب النثرية المتعددة ، فالأسلوب الأول يعتمد الوزن ، بينما الأساليب الثانية تسلك طرائق أخرى ليس من بينها الوزن .

وظاهرة الوزن هذه ، عبارة عن وحدات صوتية خاصة ، يرمز إليها فى علم العروض (بالمتحرك والساكن) ، وتقوم على أساسها (التفعيلة) ، وقد رصد الخليل بن أحمد جميع ألوان موسيقى الشعر العربى ، فوجد أنها لاتخرج عن ثمانى تفعيلات أربع أصول وأربع فروع وهى :

الأُصول	الفروع
فعولن / / ٥ / ٥	فاعلن / ٥ / / ٥
مفاعيلن / / ٥ / ٥ / ٥	مستفعلن / ٥ / ٥ / / ٥
مفاعلتن / / ٥ / / / ٥	متفاعلن / / / ٥ / / ٥
فاعلاتن / ٥ / / ٥ / ٥	مفعولات / ٥ / ٥ / ٥ /

وهذه التفعيلات ، ما هى إلا الوحدات المتكررة التى ينتظمها البيت الشعرى وتختلف فى طريقة تكرارها ، فأحياناً تذكر مسرودة من تفعيلة واحدة ، وذلك كما فى بحر الوافر — الكامل — الرجز — الهزج — الرمل — المتقارب — المتدارك وأحياناً تذكر مركبة من تفعيلتين ، وذلك كما فى البحور : (الطويل — البسيط — المديد — الخفيف — المنسرح — السريع — المقتضب — المجتث — المضارع) ونلاحظ أن كل (تفعيلة) منها تتكون من تتابع بعض الحركات ثم تعقبها الحروف الساكنة بنظام معين ، فمثلا (فعولن) تتركب من حرفين متحركين فساكن (— ٥) ثم متحرك فساكن ، (— ٥) (١) .

وإذا جرت هذه التفاعيل على نسق مخصوص تولدت منها البحور ، و(فعولن) إذا تكررت ثمانى مرات تكون ما يعرف فى (علم العروض)

---

(١) رمزنا إلى الحرف المتحرك بشرطة وإلى الساكن بدائرة (— أنظر كتابنا الأدب العربى والنصوص الجزء الثالث) ط الرشاد والخانجى ١٩٦١ .

ببحر (المتقارب) وأجزاؤه التامة (فعولن . فعولن . فعولن . فعولن) أربع مرات فى الشطر الأول . ومثلها فى الشطر الثانى . وإليك نموذج منه ، بعد كتابته كتابة عروضية قال أبوالقاسم الشابى :

إذا الشَّعب يوماً أَراد الحياة فلا بدّ أن يستجيبَ القدر

إذ ششع	بيوما	أراد ل	حياة
فعولن	فعولن	فعولن	فعول
فلا بد	دأن يس	تجيبل	قدر
فعول	فعولن	فعولن	فعو

ونلاحظ أن الجزء الأخير من التفعيلة ، وهو الخامس الساكن ، أو الرابع المتحرك والخامس الساكن ، قد يحذف ، وذلك جائز فى (البحر المتقارب).

وهذا الصنيع يسمى فى اصطلاح العروضين (بالتقطيع) والمعول عليه فى الوزن — كما رأينا — هو النطق لا الكتابة ؛ فكل ما ينطق يكتب ، وكل مالا ينطق لاينظر إليه ، ومن ثم فلاعبرة (باللام الشمسية) ولاعبرة (بهمزة الوصل) ولكن نأخذ بعين الاعتبار (نون التنوين) و(الحرف المشدد) .

وقد توصل الخليل بن أحمد وتلميذه الأخفش إلى حصر قوالب الشعر العربى من جهة الشكل فى ستة عشر بحراً ، يختار منها الشاعر ما يناسب طبيعة موضوعه ؛ وهذا الاختيار لايتم بطريقة واعية ، بل يتأتى تلقائياً ، وينثال على قلم الشاعر عفواً ، وله من موهبته الشعرية ، وأذنه الموسيقية خير ملاذ ، فهما يعصمانه من الخطأ ويجنبانه الزلل ، وقد نظم الشعراء القدامى دون أن يعرفوا ماهية هذه البحور ، أو يحددوا موسيقاها وقوالبها ، وما يزال كثيرا من الشعراء حتى اليوم يقرضون الشعر دون أن تكون لهم معرفة بهذه البحور ، أو بمعنى أوسع دون دراية بالوزن والقافية .

وقد يخون الطبع المواتى ، ويكبو الجواد فهذا النابغة الذبيانى يروى الرواه

عنه القصة التالية ، فيقولون أنه أقوى فى شعره ، والإقواء عبارة عن اختلاف الإعراب فى القافية ، كأن يتحول الشاعر من الكسر إلى الضم دون أن يدرك إذ المفروض فى الحرف الأخير فى كل بيت من الأبيات ، الاتفاق التام فى حركة (الروى المطلق) .

وكان النابغة كثيراً ما يقوى . وقد أراد أهل يثرب أن يدلوه على هذا العيب فلم يأبه له أو أنهم جعلوا يفهمونه ويحاولون أن يجعلوه يدرك هذا العيب فى شعره ، وهو لا يستطيع أن يفهم ما يريدون ، فأوحوا إلى جارية كى تغنيه بأبياته التى وقع فيها هذا العيب وهى :

أَمَنْ آلِ ميّة رائحٌ أَو مُغْتَدِى عجلانَ ذَا زادٍ وغيرَ مزوَّدِ
زعم البوارج أَنَّ رِحْلتَنا غدًا وبذاكَ خبرْنا الغرابُ الأَسودُ

وجعلت الجارية تتعمد إظهار الحركات المختلفة من(الكسر) و(الضم) وتشبعها مداً ، ففطن النابغة لهذا العيب ، وأصلح خطأه ، فجعل عجز البيت الثانى(وبذاك تنعاب الغراب الأسود) وقال : وردت يثرب وفى شعرى بعض العيب وصدرت عنها وأنا أشعر الناس(١) .

وهذا الخبر يمثل رقابة النقد الأدبى التى ستمد سلطانها من الحدود الشعرية المفروضة ، وتقفنا فى الوقت نفسه على وجود الذوق البيانى الذى يتمتع به أهل العصر الجاهل ، فيقرظون النتاج الجيد المستكمل لشرائط الجمال الفنى ، ويتحامون عن المعيب القبيح الذى لايقبله ذوقهم .

وعلى الرغم مما طرأ على الشع العربى الحديث من تطور ملحوظ فى الأساليب والصور والأخيلة فإن أوزانه ظلت جامدة ، ولم يطرأ عليها كبير تغيير ، فهى هى كما ورثناها عن الخليل بن أحمد ، وكل ما حدث فى هذا السـبيل :

---

(١) أنظر : الموشح للمرزبانى (تحقيق البجاوى) (ط نهضة مصر ١٩٥٦) وديوان النابغة (تحقيق شكرى فيصل (ط دار الفكر بيروت ٦٨ ا ص ٢٩ .

أولا : تلك الثورة الأندلسية فى الموشحات فى تعدد البحور فى الموشحة الواحدة ، وفى تلوين القوافى . ولكنها مع هذا بقيت تنسج على منوال قديم فى جوهرها .

ثانياً : تلك الثورة الحديثة التى تنادى بالتحرر من ربقة القافية والبحر التقليدى والتى يتغنون بها باسم (الشعر الحر) أو(المنطلق) فقد أباحوا لأنفسهم أن يغيروا فى هذا العدد الرتيب المألوف فى البيت الواحد بالزيادة والنقصان ، وألا يقسموا البيت إلى شطرين متساويين بما يعرف باسم (الصدر) و(العجز) بل يمكن أن يتألف البيت من تفعيلة واحدة ، ويمكن أن يتألف من عشر . فالمقياس غدا فى عرفهم هو الدفقة الشعرية ومضمون الجملـــة .

وحدة البيت والقصيدة :

وقد سمحت هذه الظاهرة ظاهرة (وحدة البيت) لكثير من الدارسين المحدثين أن يطعنوا الشعر القديم فى الصميم، دون إقامة موازنة عادلة بين الصورة القديمة والصورة الحديثة ، ودون نظر إلى الظروف البيئية والحضارية، فهل من الإنصاف أن نعقد مقارنة . وأن نقيم مقابلة بين اتجاهين من اتجاهات النظم الشعرى ، تفصل بينهما هوة سحيقة من الزمن تزيد على الألف ونصف الألف من السنين دون أن يبسط حقائق البيئة والحضارة هنا وهناك ؟

إن الغربيين عندما التفتوا إلى عروضهم وإلى أوزانهم القديمة ليقارنوا بينها وبين أوزانهم الحديثة لم ينهالوا بمطارقهم على القديم ، بل عرضوه عرضاً رائعاً ، مما جعل ناقداً كالشايب يتمنى أنه لو كان لنا مثل ذلك (١) ، وما أجمل كلمة الباحث لطفى عبد البديع فى هذا الصدد ، حيث قال : إن حبس الشعر فى زمانه الذى يقاس بالسنين والأيام ، وإغلاق مقاصده فى الملابسات

---

(١) أنظر : أصول النقد ، ٣١٨ .

التى تكتنفه ليس إلا من قبيل مصادرة الشعر والتحفظ عليه والحيلولة بينه وبين انطلاقه لمجاورة القرون تلو القرون .

لقد ولد العمل الأدبى ليحيا لا فى عصره فقط ، ولكن فى شتى العصور التاريخية ، ومقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لا بشخصه ، ولا بأشخاص الذين سمعوا ، ولا بالملابسات التى تعلقت به(١) ، وإذا كانت أوزان الشعر قوالب للانفعالات التى تجيش بها نفس الشاعر ، وتتجانس مع صورتها فإن هذه الانفعالات كثيرة ومنوعة (٢) ، ولكن يبقى فى نفس السامع أو القارىء ما تستبقيه النفس مما هو أوثق اتصالا بحالتها القائمة ، وأدق فى التعبير عنها .

وما عسى أن يكون التمثل بالشعر ، ولم تخل منه أمة من الأمم ، ولا جيل من الأجيال سوى أنه تخير لوجه من وجوه الوزن الذى يعلق بالنفس ويرقص الوجدان وانتفاء لمغنى المعانى . ومن ثم اقتصر على البيت والبيتين.

ولقد تحامل الشاعر المصرى الناقد عبد الرحمن شكرى على مثل هذا المنهج وهو بسبيل الحديث عن وحدة القصيدة ، فقال : « إن العبقرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .. والقراء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم ..» (٣) .

إذاً لا يمكن أن نقسو فى حكمنا ونطلب من شعرائنا القدامى بعض ما نجده عند شعرائنا المعاصرين ، ومما لاريب فيه أن هؤلاء القدامى قد مهروا صفحة الزمن بروائع شعرهم القديم من حيث النغم الموسيقى ، والصورة الفنية ، والعبارة المسبوكة ، وقد عبر شعرهم عن نفوس قائليه ، وكان ديوانهم المقدس فى حدود ظروفه الزمنية والمكانية والحضارية ، ومن ثم ينبغى أن يكون حكم الدارسين عليه فى حدود وضعه التاريخى.

---

(١) التركيب اللغوى : ١٢٣ .
(٢) أنظر : تاريخ الشعر العربى للبهبيتى ، ٨٦ .
(٣) ديوان شكرى ، ٣٦٦ (ط أولى) .

فالشاعر القديم أنشد شعراً محدوداً بحدود وحدة البيت ، وأنشد شعراً آخر غير محدود بوحدة البيت ، ولكنه محدود بوحدة القصيدة من حيث موضوعها ، فلقد كانت الأبيات فيها مترابطة يأخذ بعضها بحجز بعض لأن التجربة والفكرة كان ماؤها يجرى فى ثنايا القصيدة ، ولم تقف الدفقة الشعرية عند نهاية البيت المفصول بجدار القافية ، وإنما انسابت فى جريانها مطوعة للقافية وكأنها لم تكن .

فوحدة البيت واستقلاله لم تكن فى وقت من الأوقات عائقة عن الدراسة وعن النظر فى (وحدة القصيدة) القديمة ، بل إن بعض النقاد القدامى قد رأوا : أن القصيدة لاتكون عملا أدبياً متكاملا إلا إذا ترابطت أفكارها ، وأخذت أبياتها بحجز بعض ، فلا تشعر ثمة بفجوة أو انقطاع ، ولكنها شهوة متابعة المستشرقين بالحق وبالباطل ، أولئك المستشرقون الذين رموا القصيدة العربية بخوائها من (الوحدة الفنية) كجب الذى يذهب إلى أن القصيدة العربية مكونة من أمشاج ممزقة ، وأن الخلق الفنى لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام ومستقل بنفسه ، لايربط بينها غاية أو انسجام أو اتقان ، اللهم إلا وحدة العقل الذى أبدعها »(١) ، وتابعه بعض الدارسين كعز الدين اسماعيل الذى لايتحرج من أن يقول : وأستطيع أن أقرر من واقع استقرائى الخاص ، بأن هذه (يعنى بحور الشعر العربية) جميعاً .. تشترك بخاصة واحدة هى أنها ليست لها خصائص ،وأن : الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها ، والتى تتكرر فى القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أوقصرها أى دلالة موسيقية إلا من الناحية الكمية .. تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التى تتكرر فى فن (الأرابسك) لتشغل الحيز المطلوب كبر أم صغر» (٢) .

ومثل هذه المناهضة من هذا الدارس وغيره كمحمد النويهى تفتقر إلى الدليل والحجة التى يقيم بها مقصده ، وما بذلك تسدد الغايات ، والدراسة تحقيق واختيار ، وتظل النظرية العلمية قائمة مالم يقم الدليل على بطلانها

---

(١) اقتبسه عمر الدسوقى فى كتابه : النابغة الذبيانى : ٧٠ .

(٢) التفسير النفسى للأدب : ٧٧ — ٧٨ .

ورفضها ، ولعل العمل الأدبي القديم أقوى دليل نقدمه لرفض مثل هذه المزاعم .

أولا : يعترف جب(Cib) بوحدة العقل المبدع ، ووحدة العقل المبدع دليل كاف للرابطة الداخلية التي تؤدى بدورها إلى وحدة العمل الأدبي والتناسق بين أجزائه .

ثانياً : متى كان للوزن القائم بذاته ، أو بمعنى أدق لوحدة النغم الموسيقية التي لاتزيد عن متحرك وساكن (ـ ٥) ، أو متحركين وساكنين (ـ ـ ٥) ، أو ثلاث متحركات وساكن (ـ ـ ـ ٥) — فى أى وزن من لغات العالم الشعرية قيمة ذاتية ، وهو مستقل بنفسه ، أى أن النغم لايكمل فى الموسيقى إلا مع النغم الآخر ، وإن اللبنة لاترفع من قواعد البنيان إلا مع اللبنة الثانية ، وإن اللون الأحمر لايكون الصورة إلا مع لون آخر .. وكذلك الحال فى الوزن لايكمل وتظهر أبعاده وخصائصه اللغوية ، والإيحائية، والنفسية إلا بعد أن تتلبس به التجربة الشعرية ، وتبرز إلى عالم الوجود ، والدكتور عز الدين نفسه قد اعترف — على كره منه — بشىء من ذلك ، حيث يقول : وإن كان ثمة خصائص للأوزان ، فلا يمكن أن تتحدد .. إلا بعد أن يخرج فيها الشعر ، وهذه الخصائص ليست ثابتة ، وإنما هى تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها » (١) .

وهذا شىء طبيعى فالانفعال المتغير يستدعى التغير ، ثم كيف يطلب هذا الباحث من الكلمة أن تكون قارة صامتة ، إنها إذاً لكلمة ميتة أووزن ميت ، إذ لابد من أن يكون الوزن ، ويتبدل بتبدل حالات الشاعر من حالة الغضب والثورة ، إلى حالة الهدوء والفكرة ، ومن حالة الحزن والأسى إلى حالة الفرح والطرب ، فعندما يقول شاعر كبشار :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية

هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دماً

---

(٢) المرجع السابق : ٧٨ .

فقد أعانت درجة الايقاع الموسيقى الذى صب فيه الشاعر فكرته على اظهار عاطفة الغضب وابراز حالته النفسية . هذا إلى جانب عنصر الإيحاء ، وهو المجسم فى قدرة هذا الوزن على ما للألفاظ من الإيحاء والتأثير مما لايكون فى النثر.

ثم هذا العنصر الثالث ألا وهو اللغة التى انتقاها الشاعر : فقد كانت من القوة بمكان ، بحيث كانت موسيقى القصيدة من الاستجابة بحيث لاذ بدلالات لغوية تعتبر هى الأفق الصحيح للفكرة والصورة . فالمجال الإيصالى بين الإنسان وأخيه الإنسان محدود بالكلمات فى اطار ملابسات التفسير العادى أو النثرى ، لأنه يفتقر إلى أبعاد الدلالة ، أما قدرة الوزن هنا فقد صحب دلالتها هذا التكرار المضاد ، ثم هذا المعقول المطلق المؤكد ، ثم هذا التخيل: بأنه يهتك حجاب الشمس ، أو تقطر دما ، والذى وفد اليه من المجال النفسى الذى عاش الشاعر فيه تجربته ، ومن هنا يجب أن نفهم أن الوزن ليس عملية ديناميكية أو نظرية من النظريات . وإنما هو فيض ورؤية ، وهو بالنسبة للشاعر موهبة طبيعية تلقائية ، ولايخفى أثر الإيقاع فى الحياة ، وفى حياتنا بصفة خاصة ، فالاستجابة له تكاد تكون من وحى الغريزة .

إن العبقرى قد يغرى باستخراج الصلات المتينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها .. والقراء من الجمهور إذا قرأو قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم ، ثم ينبذون ما بقى من غير أن يبحثوا عن السبب الذى جعل الشاعر ينظم فى قصيدته هذه المعانى ، فهم كالمريض الذى فقد شهوة الطعام ، يأخذه متكرهاً ، فهم لايغتفرون للشاعر أن يكون أوسع منهم روحا ، وأسلم ذوقاً ، وأكبر عقلا ، ويريدون منه أن ينزل إلى مستوى عقولهم ونفوسهم وأذواقهم ، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوى أنفسهم إما بحق وإما بباطل ، لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة ، وهذا خطأ ، فإن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولايصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها .

وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت ، وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التى بينه وبين موضوع القصيدة ، ومن أجل ذلك لايصح أن نحكم على البيت بالنظرة العجلى الكاشفة ، بل بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء كامل ، لامن حيث هى أبيات مستقلة ، فإننا إذا فعلنا ذلك ، وجدنا أن البيت قد لايكون مما يستفز القارىء لغرابته ، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة (١) .

وبالنسبة إلى تكرار الوحدة الموسيقية وهى خالية من الحياة ، فإننا نذكر آراء بعض النقاد ثم نردفه بالنموذج الذى يقوم شاهداً على رفض هذه الدعوى؛ لأن القصيدة العربية إذا كانت تتكون من أغراض عدة ، فليس بموجب أن تنفصم عرى الوحدة ، « لأن مقصد القصيد — كما يقول ابن قتيبة — عندالعرب القدامى إنما ابتدأ يذكر الديار والدمن والآثار ، وبكى ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها .. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، ويستدعى به اصغاء الاسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل ، وانضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل ، وقدر عنده ما ناله من المكارم فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح ، وفضله على الأشباه ، وصغر فى قدره الجزيل »(٢) .

وهذا الجاحظ مع اعترافه بأن العرب يميلون إلى التنوع فى القصيدة(٣) إلا

---

(١) أنظر : مقدمة الجزء الخامس من ديوانه : ٣٦٦ .
(٢) الشعر والشعراء : ٦ .
(٣) البيان والتبيين : ١٥٠/١ .

أنه يقرر : « بأن أجود الشعر ما كان متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج فتعلم بذلك، أنه أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً » (١) .

ونسير حتى نصل ابن طباطبا فنستمع اليه وهو يقول : « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذى يسوقه القول اليه » (٢) .

ولعل من أصرح النصوص وأقواها فى الدعوة إلى الوحدة قول ابن رشيق : « إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الإحسان »(٣) .

وتلك هى الفكرة الحديثة التى اعتنقتها مدرسة العقاد ودعت اليها ، وعلى الرغم من مبالغة بعض النقاد المعاصرين فى امتداح العقاد ومدرسته لابتكارهم لهذه الفكرة ، فلم يكونوا صادقين ، بل كانوا مجاملين أكثر منهم دارسين ، حتى أن ذلك ذهب بنظرهم عن أن يذكروا كلمة عرفان بالجميل لهذا الناقد القديم .

وإخال هذه المدرسة المعاصرة لم تأت بجديد فى دعوتها أكثر مما ذهب اليه ابن رشيق ، فماذا قال العقاد لنقيسه بما قرره ابن رشيق ؟ قال هذه العبارة اليتيمة فى مجلة الكتاب (٤) ، ثم أعاد مضمونها فى ختام الجزء الرابع من

---

(١) العمدة : ١٧١/١ .
(٢) عيار الشعر : ١٢٤ .
(٣) العمدة : ٩٤/٢ .
(٤) مجلة الكتاب . أكتوبر ١٩٤٧ : ص ١٥٠٦ .

ديوانه (١) : « والقصيدة بنية حية ، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه وتحس منه ، ثم بتغير فى قصد الشاعر ومعناه » .

وقد تلقف هذه العبارة غير دارس وصار يمتدحها تقرباً للأستاذ العقاد علهم يحظون منه بكلمة تقريظ ، فهذا الدكتور غنيمى هلال يقول : « وكان لهذه الدعوة أثر ثورى بعيد المدى فى إدراك الشعر ، وفى إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفى السمو بموضوعها وغاياتها ، وفى صدق صورها وتآزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها » (٢) ، ثم انطلق يثب على الشعر القديم طاعناً فى وحدته ، فيقول : « وليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية فى شكل ما من الأشكال ، لأنه لاصلة فكرية بين أجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لاارباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلى وحاله النفسية فى وصفه الرحلة لمدح الممدوح .. » (٣) .

ثم يقول : وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد فى الشعر الشعر العربى الحديث ، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب » ، أما أنها من معالم التجديد فذلك شىء لاضير فيه ، وأما أنها من بواكير تأثرنا بشعر الغرب؟ فلا أدرى لماذا كانت من بواكير تأثرنا المحمود بشعر الغرب ، ولم تكن عود على بدء ، ورجعة إلى الأخذ بدعوة نقادنا القدامى .

وحسب الباحث أن يرجع إلى بعض القصائد القديمة التى تحقق نسبتها وحفظها من الضياع وخلط الرواة ليرى الوحدة الموضوعية (٤) ، والتآلف بين أجزائها ، ولنستمع إلى الدكتور طه حسين — على الرغم من تشكيكه فى ماهية الشعر الجاهلى — :

قال صاحبى : أنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن

---

(١) ديوان العقاد ، ٤/٣٥٢ .
(٢) النقد الحديث ، ٤١٠
(٣) المرجع السابق ، ٤٠٢ .
(٤) واقرأ مثل هذا الرأى . لنجيب البهبيتى فى كتابه تاريخ الشعر العربى ، ٤٧ .

تؤخذ به القصيدة العربية فى الشعر القديم خاصة ،وأنها ليست وحدة ملتئمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من القافية ومن الوزن . فلولا أن لبيدك هذا قد اختار البحر الذى اختاره ، والقافية التى اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ولما اتصل بعضها ببعض ، ولكانت أبياتاً منثورة لاقران لها ، فأجبنى ماصنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟

قلت : صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره ، فأوجدها ، وأتقنها ، وأتمها إتماماً لاشك فيه ولاغبار عليه ، وتفكك القصيدة العربية واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوروبى الحديث ، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم .. والذين ينكرون الوحدة المعنوية للقصيدة العربية القديمة إنما يدفعون إلى هذا الإنكار لسببين :

الأول : أنهم لايدرسون الشعر القديم كما ينبغى .. وإنما يدرسونه درس تقليد ، ويصدقون ما يقال لهم من الكلام فى غير تحقق ولا استقصاء ، وهم يحفظون منه البيت أو الأبيات ، وقل منهم من يحفظ القصيدة كاملة ، ويدرسها كاملة .

والسبب الآخر : يأتى من أنهم يقبلون ما يقوله الرواة .. فى غير تحفظ ولا احتياط ولاتحقيق ، وينسون أن كثيراً جداً من الشعر القديم لم ينقل إلى الأجيال مكتوباً ، وإنما نقلته الذاكرة ، فأضاعت منه ، وخلطت فيه ، ولم تحسن الرواية ، فكثر الاضطراب فى هذا الشعر ..

ولست أريد أن أبعد فى التعليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية ، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء ، قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله .. وإنما أقف معك عند قصيدة لبيد .. وأتحداك ، وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف ، وكيف لاتتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية .. أمامك قصيدة لبيد ، فأرنى كيف تقدم فيها وتؤخر ؟ وكيف تضع فيها بيتاً

مكان بيت ، دون أن تفسد معناها إفساداً ، وتشوه جمالها تشويها .. إنها بناء متقن محكم ، لاتغير منه شيئاً إلا أفسدت البناء كله ، ونقضته نقضاً .. » (١) .

واستناداً إلى البواعث السيكولوجية الحديثة فإن التيار الانفعالى يضطرد سيره فى اتجاه واحد ، وهو ما نستطيع أن ننعته بموضوع الكلام ، وهو الغرض الذى تتركز فيه بؤرة التفكير ، ولكن هذا الغرض قد يتشعب ، وقد تنعكس عليه ظلال أخرى ، وفقاً لمقتضيات التفكير ، وهذه الظلال الجانبية وثيقة الصلة بموضوع الكلام ، ومكملة للفكرة ، ومتناسقة معها ، ولانعدو الصواب إذا قلنا : تلك هى وحدة الموضوع التى ننادى بها الآن ووحدة الشعور .

ولكنا نعلم يقيناً أن تراث العصر الجاهلى قد لقى من الرواة ، ومن العصبية ومن عوامل الحروب المدمرة ، ومن تأخر البيئة من الوجهة الحضارية ، حيث لاأصول مكتوبة ، ولا أنماط مخطوطة ، قد لقى الشيء الكثير الذى غير معالمه وذهب بها ، فضلا عن أن هذه النتف الباقية ، « والمحفوظة من القصيدة قد تختلف باختلاف حالات النفوس ، وباختلاف الأفراد ، وهذا يؤدى بالقصيدة إلى أن تتفرق بين عدد من الناس ، وقد يذهب منها الكثير ، ولكنها فى هذا كله لاتبقى مجتمعة تامة ، متصلة الأجزاء ، وإنما هى أشلاء متناثرة ، تتلقفها أفواه حافظة ، ويذهب كل بنصيبه حيث يحلو له ، فإذا جاء بعد ذلك دور الجمع كان فى لم شعثها ، وترتيب أجزائها وأبياتها ما لايخفى من عسر وصعوبة .. » (٢) .

وقد عرض لهذه الناحية المحقق الضليع محمود شاكر ، ناعياً على بعض دارسينا المحدثين الذين تقبلوا هذه المقولات المغرضة التى طعننا بها بعض المستشرقين ، ثم انطلقوا يتغامزون ، فقال : « إنها قضية حديثة الميلاد ، ولما كنا نعلم ، كما علم القدماء من أسلافنا ، أن الرواة قد اختلفوا فى رواية

---

(١) حديث الأربعاء ، ٣٠ — ٣٣ .

(٢) تاريخ الشعر العربى للبهبيتى : ٤٨ .

بعض القصائد اختلافاً ظاهراً ، فى عدد أبياتها . وفى ترتيب هذه الأبيات ، وفى بعض ألفاظها ، كان من غير المعقول ألا تولد هذه القضية على وجه ما ..

ثم كان ميلادها فى زماننا .. ولكنها لم تولد سوية الخلق مهذبة . بل ولدت لغير تمام ، شوهاء سليطة .. لأنها نتاج أعجمى استولده المستشرقون الأعاجم مما كان معروفاً مألوفاً عندنا من اختلاف الرواية والرواة ، فأرادوا أن يعيدوا ترتيب أبيات القصائد ، لاعن علم بلسان العرب ، أو معرفة محيطة بأساليب حياتهم وفكرهم فى الجاهلية والإسلام ، أوعن بصر بفن الشعر وأعماقه البعيدة الغور — بل تبجحاً واستعلاء وغروراً . وكان هذا من فعلهم شيئاً لاخطر له ، لولا أنه صادف عندنا نحن أهل اللسان العربى ، فترة محزنة ، لم يلق فينا دارسين يردون الجائر الضال إلى قصد السبيل ، بالعلم والحجة والبيان ، بل لقى من يتقبله مسلما ، فرحان معجباً ، ثم مطأطئاً خاشعاً .. ثم يختطفه خلسة ويعدو ، وهو يلوذ بالكلمات ، حتى إذا بلغ مأمنه بين أهل اللسان العربى ، سار بينهم شامخاً متعالياً ، لاليعرض عليهم ما اختلس كما اختلسه ، بل ليبدله ويحوره ، ويغير معالمه بعض التغيير ؛ ثم يعرضه فى صورة أخرى ؛ كأنها نتاج دراسة مستفيضة متأنية جديدة ؛ هو صاحبها ومبتدعها .

وعندئذ ولدت القضية عندنا نحن ولادة جديدة ، فلم تجىء شوهاً فحسب ، بل جاءت سليطة أيضاً .

ونحن نعلم ، كما يعلم الأعاجم أنفسهم ، أنه قل شعر قديم جاء إلى الناس عن طريق الرواية المتناقلة ، قبل التقييد والكتابة إلا لحقه ما لحق الشعر الجاهلى من اختلاف الرواة فى ترتيب الشعر وفى ألفاظه .

ولا أظنه مجهولا أن (الراميانة) و(المهابهاراتة) الهنديتين ، ثم (الإلياذة) و(الأودسة) اليونانيتين — وهما من أقدم شعر الجاهلية — انتقلت إلى الناس

متوارثة بالرواية ، دون التقييد والكتابة ، فوقع فيها جميعاً من اختلاف الرواة فى ترتيب الشعر وفى ألفاظه ، كمثل الذى وقع فى شعرنا الجاهلى ، لا ، بل الذى وقع فيها أسوأ وأشنع من كل ما نتوهم أنه وقع فى شعرنا الجاهلى .

ومع كل ذلك فإن الدارسين لم ينتهوا قط فى شأنها إلى مثل هذه النهاية المؤسفة التى حاقت بالشعر الجاهلى ، ثم بالشعر العربى عامة ، ثم باللغة كلها .. وبيد من لحقه كل هذا ؟ بيد ورثته (١) .

القافيــة :

إن العنصر الثانى الذى شك الخليل أصوله فى يفاع الشعر العربى هو (القافية) وهى عبارة عن اتفاق المقطوعة أو القصيدة فى الحرف الأخير ، وفى صورته ، أى الحركة التى تشغله من ضم أوفتح أوكسر أو سكون ، وقد التزم الشعر العربى القديم بهذا التقليد ، ولم يؤثر لنا من خرج عليه ، ويعزو بعض الدارسين ذلك إلى طبيعة الحياة البدوية ، فهى لم تعرف أساليب الحضارة ، وطرائق الكتابة إلا قليلا ، فجناية البداوة أنها لم تستطيع أن تحفظ الآثار الأدبية ، ولاتملك أن تهبها ما تهب الحضارة من أسباب البقاء ، فكان لابد لهم من ملجأ يلوذون به بحيث ييسر لهم علوق كلامهم بالذاكرة ،ويجعله كثير الدوران على الألسنة ، فلم يجدوا فى غير الشعر ملاذاً بسبب خصائصه الذاتية كالموسيقى والإيقاع هذا فضلا عن التجاوب بين الشعر وطبيعة النفس البشرية .

ومما لاشك فيه أن القافية بصفتها القديمة ، ونسقها المألوف ، كانت أداة من أدوات تحديد وحدة القصيدة فى جزئية معينة عرفت (بالبيت) المكون من شطرين ، وذلك لأنها تفصل بين كل بيت وما يليه ، فهى كالجدار الذى

---

(١) مجلة المجلة ، العدد ١٦١ مايو ١٩٧٠ . ص ٤ .

يفصل بين غرفتين ، فلا يختلط بيت بأخيه ، ولايصعب على الذاكرة أن تستوعبه ، حتى كثر استفهامهم عن أمدح بيت وأغزل بيت قالته العرب .

أصبح البيت إذاً هو وحدة القصيدة . ويعبر عن جزئية من موضعها، وكان النقاد القدامى يشترطون أن يكون مستقلا فى الفكرة التى يمثلها ، فلايصح أن يكون لها ارتباط بما قبلها ، ولا بما بعدها . وفى هذا يقول قدامة: «إن الشاعر إذا أتى بذلك فى بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك . فالذى يجمع المعنيين فى بيت أشعر من الذى يجمعهما فى بيتين»(١) .

وأما إذا اتكأ أوتعلق معنى البيت الأول بالبيت الذى بعده ، فذلك قبيح وعرفوه بالتضمين ، كقول نابغة الذبيانى :

وهم وَرَدُوا الجفار على تميم وهم أَصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صالحات شَهِدْن لهم بصدق الود منى

فخبر (إنى) فى البيت الأول، هو جملة شهدت فى أول البيت الثانى(٢)

القافية والشعر الحديث :

لقد تطور نظام القصيدة فى العصر الحديث تطوراً جذرياً ، فقد ثارت جماعات من الشعراء على كثير من مقومات الشعر القديم ومنها القافية ، ولعل مرد ذلك إلى الاحتكاك بالثقافات الغربية من جهة ، وشعور الفرد بحريته وكينونته من جهة أخرى ، حيث غدت الحياة الجديدة التى يعيشها تلاحقه بكثير من التجارب والمشكلات التى تتطلب حلولا وتفكيراً ، ولذلك أحس الشعراء بالحاجة إلى لون من الشعر فيه الوزن ، وفيه الإيقاع ، وفيه أبعاد الوحدة

---

(١) نقد النثر ، ٨٩ .
(٢) أنظر العمدة لابن رشيق ، ١/١٢١ ، وقارن بالصناعتين لأبى هلال ، ٣٥ .

الفكرية والنفسية والعضوية متوافرة ، ليؤدى حاجات النفس وأغراضها ، ويعبر عن عواطفها وانفعالاتها دون قيود .

وكانت القافية فى نظرهم غلا يحول دون انطلاقهم على الرغم مما قد يكون لها من جمال فى الإيقاع ، لأنها تتحكم فى عواطفهم ومعانيهم ، وتقيد خواطرهم .

وهى من وجه آخر قد توقع الشاعر فى التكلف والنشوز إذا طالت القصيدة ، وغدا معين الشاعر لايعينه على أن يرفد قصيدته بالقافية السهلة السائغـــة .

وهى من وجه ثالث فيها الرتابة والتكرار مما يحد من قدرة الشاعر على سكب أحاسيسه فى ألوان من التنغيم والإيقاع الموسيقى يختلف باختلاف الموسيقى .

وحتى لايحصر الشاعر نفسه فى إطار البيت الذى لايبين عن مولد الدفقة الشعرية ، وخلقها وظهورها منبسطة جلية فى عديد من التفعيلات قد تطول وقد تقصر ، أحل المقطوعة محل البيت ، حتى يتسنى له أن يصور جانباً من تجربته مترابط الفكرة .

وحدة الإيقاع (١) :

تحدثنا عن(وحدة الوزن) أى مجموع التفعيلات التى يتكون منها البيت ، فيتولد لنا بما نعرف من بحر الطويل أو المديد أو البسيط أو الوافر.. وعن (وحدة القافية) أى اتفاق القصيدة فى حرف واحد تدور عليه من أولها إلى آخـــرها .

---

(١) أنظر : تفصيلا وافيا عنها فى كتابنا ، المدارس الأدبية .

وبقى أن نتحدث عن(وحدة الإيقاع) ووحدة الإيقاع هذه يسميهابعض الدارسين أحياناً (بالموسيقى الداخلية) أو(وحدة النغم) وهى التى يكون مبعثها عناية الشاعر بانتقاء ألفاظ خاصة تعبر تعبيراً دقيقاً عن انفعالاته وعواطفه، أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات والسكنات التى تتكون من التفعيلة الشعرية . . ف(فعولن) تتكون من : متحركين وساكن . ثم متحرك وساكن . وهـذه الحركات والسكنات تمثلها التفعلية فى الشعر العربى ، فمثلا : (متفاعلن) هى وحدة النغم فى بحر الكامل . و(مستفعلن) هى وحدة النغم فى بحر الرجز . و(فاعلاتن) هى وحدة النغم فى بحر الرمل، و(فاعلن) تمثل وحدة النغم فى بحر المتدارك .

وهكذا يتولد جرس تألفه الأذن وتلذ به النفس ، هو ما يمكن أن ننعته بروح القصيدة ، أو جو القصيدة الذى يسيطر عليها ، ونحسه يسرى فى كياننا وجهات أنفسنا عندما نقرؤها بتؤدة وإمعان . وهو يمثل الحالة النفسية التى عاناها الشاعر ؛ ويضطرد فى تناسب صوتى مع معانيه ؛ فيحس القارىء أو السامع حالة الغضب أو الرضا . والصخب أو الهدوء ؛ والحزن أو الفرح ، تلامس وجدانه ، وتهدهد عواطفه فيستجيب لها دون أن يستطيع لها تعليلا أو تحليلا . وحسبنا أن نقرأ قصيدة الشابى : (صلوات فى هيكل الحب) فستجد أن الأبيات التالية ينبعث منها نغم حزين ، يلف النفس فى جو من الأسى والضيق ؛ يؤكد المرارة التى تنبع منها عواطف الشاعر وصوره وألفاظه .

أنقذينى من الأسى . فلقد أمـ سيتُ لا أستطيع حملَ وُجُودى
فى شِعَاب الزمان . والموت أمشى تحت عِبءِ الحياة جمَّ القيود
وأماشى الورى ونفسى كالعبـ ـد ؛ وقلبى كالعـالم المهـدود
ظلمة مـا لهـا ختام وهـولٌ شائع فى سكونها المسدود

بينما نجد أن الأبيات التالية وهى من القصيدة نفسها يشيع منها جومن البهجة والفرحة ترفرف به روح الشاعر وكأنه كسر أغلال القيود التى كبلته فى المقطع الأول ، وانطلق يصدح مغرداً بالأحلام والأمانى العذاب :

وربيعٌ كأنَّه حُلمُ الشا عر فى سكرة الشباب السعيد
وطيور سحرية تتناجى بأَناشيد حلوة التغريد
وحياة شعرية هى عندى صورة من حياة أَهل الخلود
كل هذا يشيده سحر عينيـ ـكِ ، وإلهامُ حُسْنك المعبود(١)

وهذه الموسيقى الخافتة التى توحى بها(وحدة الإيقاع) هى المقياس الدقيق الذى نستطيع من خلاله أن نتفهم روح الشاعر ، وندرك أصالته ، ونتعرف عناصر فنه ، وأنها أثر لكل العناصر الفنية المجتمعة فى شعر الشاعر من عاطفة وفكرة ولفظ وخيال وصورة ، وفى الوقت نفسه بعيدة عن مجال الصنعة .

وقد تتحقق هذه الموسيقى الداخلية فى شكل مادى توحى به المقومات الخارجية ، فيسهل إدراكه ، (وهو متوافر فى الأدب العربى ، وقد تنبه إليه) رجال البلاغة والنقد منذ القدم وتعقبوه فى النثر والشعر ، ووصفوه بالتقسيم تارة والترصيع تارة أخرى واستشهدوا له بقول الخنساء :

حامى الحقيقة ،محمود الخليقة ،مهـ ـدى الطريقة ، للعظم جبار
حمال أَلوية ، هباط أَودية شهاد أَندية للجيش جرار

وقدامة بن جعفر يسميه(الترصيع) (٢) ومثل له فى النثر بقوله : « حتى

---

(١) أغانى الحياة .

(٢) انظر ، جواهر الألفاظ ، ٣ (ط القاهرة ١٩٣٢) ، وقارن بسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى ، ١٨١ .

عاد تعريضك تصريحاً . وصار تمريضك تصحيحاً . وأبوهلال العسكرى (١) يسميه (الازدواج المتساوى الأجزاء) ومثاله قوله سبحانه : (وأنه هو أضحك وأبكى . وأنه هو أمات وأحيا) (٢) .

وشرط قدامة لجمال هذا اللون من ألوان الموسيقى أن يتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصلح ، ولاهو أيضاً إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود . فإن ذلك إذا كان ، دل على تعمد ، وأبان عن تكلف . على أن بعض الشعراء قد أظهر قدرة على الإتيان به دون أن ينال شعره شيء من التكلف أو التعسف كقول أبى صخر الهذلى :

سود ذوائبها ، بيض ترائبها　　محض ضرائبها ، صيغت على الكرم

عبل مقيدها ، حال مقلدها　　بض مجردها ، لفاء فى عمم

سمح خلائقها ، درم مرافقها　　يروى معانقها ، من بارد الشيم

---

(١) كتاب الصناعتين ، ١٩٩ .

(٢) سورة النجم آية (٤٣ ، ٤٤) .

القسم الثاني

المــوازنات

في

أدب البحـــيرات

١ — بركة المتوكل
٢ — بحيرة طبرية
٣ — بركة ابن أعلى الناس
٤ — بحيرة لامارتين

١ – بركة (١) المتوكل للبحترى(٢) :

يامنْ رأى البركةَ الحسناءَ رؤيتُها	والآنساتِ إذا لاحتْ مغانيها(٣)
بحسْبها أنها فى فَضْلِ رُتْبَتِهَا	تُعدُّ واحدةً ، والبحرُ ثانيها(٤)
ما بالُ دِجلةَ كالغَيرى تُنَافسُها	فى الحسن طَوْرًا ،وأطواراً تباهيها(٥)
كأنَّ جنَّ سليمانَ الذين ولُوا	إبْدَاعها ، فأدقُّوا فى معانيها(٦)
فلو تمرُّ بها بلقيس عن عَرَضٍ	قالت :هىَ الصَّرح تمويهاًوتشبيهاً(٧)
تنصبُّ فيها وفودُ الماءِ مُعجلةً	كالخيل خارجةً من حَبل مُجريها(٨)
كأنَّما الفِضَّةُ البيضاءُ سائلةً	من السبائك تجرى فى مَجَاريها(٩)
إذ عَلتها الصَّبا أبدت لها حُبكاً	مثل الجواشن ،مَصقولًا حَواشيها(١٠)
فحاجب الشمس أحياناً يُضاحِكها	وَرَيِّقُ الغيث أحياناً يُباكيها(١١)

---

(١) ديوان البحترى (ط دار المعارف تحقيق الصيرفى) : ٤/٢٤١٦ .

(٢) انظر : ترجمة مفصلة له فى صدر الديوان : ١/٩ . وكتابنا الأدب والنصوص : ٣/١٠٢

(٣) الآنسات : جمع آنسة ، وهى كريمة الخلق ، المغانى . جمع مغنى ، وهو المنزل .

(٤) بحسبها : جار ومجرور متعلق بتعد . الرتبة : المنزلة .

(٥) تباهيها : تفاخرها . لاحظ التشخيص فى غيرة دجلة . والمشاركة فى (تباهيها) .

(٦) أدق الشىء : جعله دقيقاً . ولوا : قاموا به .

(٧) بلقيس : هى ملكة سبأ . الصرح : القصر العظيم .

(٨) وفود الماء : يقصد المياه المجتمعة كالوفود . معجلة : مسرعة .

(٩) السبائك : قوالب الفضة . أونحوها .

(١٠) الصبا : الريح التى تهب من الشرق . الحبك : جمع حبيكة ، وهى الطريقة فى الرمل ، الجواشن : الدروع .

(١١) ريق الغيث : أوله .

إذ النجومُ تراءت فى جوانبها ليلًا حَسِبت سماءً ركِّبت فيها(١)
محفوفةٌ برياض لا تزال ترى ريشَ الطواويس تحكيه ويحكيها(٢)

٢ — بحيرة (٣) طبرية للمتنبي(٤) :

لولاكَ لم أتركِ البحيرةَ والـ ـغورُ دفىءٌ ، دماؤها شبِمُ(٥)
والموج مثلُ الفحولِ .. مُزبِّدةً تهدر فيها ، وما بها قَطَمُ(٦)
والطيرُ فوق الحباب تحسبها فُرسان بُلقٍ ، تخونها اللُّجم(٧)
كأنها فى نهارها .. قمرٌ حفَّ به من جنانها ظُلَمُ(٨)
كأنَّها والرِّياحُ تَضربها جيشا وغىً هازمٌ ومُنهزم(٩)
ناعمةُ الجسم لا عظامَ لها لها بناتٌ ، وما لها رَحِمُ(١٠)

---

(١) تراءت : ظهرت .

(٢) تحكيه : تشبهه .

(٣) ديوان المتنبى (تحقيق البرقوقى) : ١٧٠٩/٤ . (وشرح الشيخ ناصيف اليازجى) : ٩٠/١ .

(٤) انظر : ترجمة مفصلة له فى كتابنا الأدب العربى والنصوص : ٥٣/٦ (ط الخانجى بمصر ١٩٦٣) .

(٥) البحيرة : بحيرة طبرية بفلسطين . الغور المكان المنخفض وهو بالقرب من البحيرة . شبم : بارد .

(٦) القطم : شهوة الضرب .

(٧) بلق : جمع أبلق : وهو الذى يجمع فى لونه بين السواد والبياض .

(٨) الجنان : جمع جنة . وهى الحديقة ذات الشجر ، قيل لها ذلك لسترها الأرض بظلالها

(٩) الوغى : الحرب .

(١٠) لها بنات : يعنى السمك .

تَغَنَّتْ الطَّيرُ فى جوانحها وَجَاءَت الرَّوْض حولها الدِّيم(١)
فهيَ كماويَّةٍ .. مُطَوَّقة جرَّد عنها غِشاءُها الأَدَم(٢)

٣ – بركة (٣) ابن علناس لابن حمديس(٤) :

وَضرَاغمٍ سكنتْ عرين رياسة تركتْ خريرَ الماءِ فيه زَئيرا(٥)
فكأنَّما غشَّى النُّضارُ جُسُومَهَا وأذابَ فى أفواهِهَا البَلورا(٦)
أُسْدٌ كأنَّ سُكونها متحرِّك فى النَّفس ،لووجدتْهُناكمُثيرا(٧)
وتذكَّرَتْ فتَكاتِها ، فكأنَّما أقعتْ على أدبارها لِتَثورا(٨)
وتخالُهَا ، والشَّمس تجلو لَوْنها ناراً ،وألسُنَها اللَّواحسَ نُورا(٩)
فكأنَّما سُلَّت سُيوفَ جَدَاول ذابتْ بلا نارٍ ، فعُدْنَ غَديرا(١٠)
وكأنَّما نَسَجَ النَّسيم لمائه درْعاً ، فقدَّر سَرْدَها تقديرا(١١)

---

(١) الديم : ج ديمة ، المطر الذى يدوم فى سكون بلارعد وبرق .
(٢) الماوية : المرآة . الأدم : بياض النهار أوأول الضحى .
(٣) ديوان ابن حمديس (ط دار صادر — تحقيق إحسان عباس) : ٥٤٥ .
(٤) انظر : ترجمة مفصلة له فى صدر الديوان . وفى كتابنا الأدب العربى والنصوص. ١٩٧/٦ .
(٥) ضراغم : جمع ضرغام وهو الأسد الضارى . عرين رياسة ، كناية عن قصر ابن علناس .
(٦) غشى : غطى . النضار : الذهب الخالص . البلور : حجر أبيض شفاف.
(٧) المثير الحافز .
(٨) أقعت : جلست على مؤخرتها وبسطت أذرعها .
(٩) اللواحس : جمع لا حس .
(١٠) الغدير : بقعة من الماء التى يغادرها السيل فى أثناء مسيله .
(١١) سردها : نسجها .

وبديعة الثَّمراتِ تعبرُ نحوَهَا ... عَيْنَاى بحرَ عجائب مَسجُورا(١)

شجريةٌ ، ذهبيةٌ تنزعَتْ إلى ... سحرٍ يُؤثِّر فى النُّهىِ تأثيرا(٢)

قد سُرِّجت أغصانُها فكأنَّما ... قبضتْ بهنَّ من الفضاءِ طُيُورا(٣)

وكأنَّما تأبى لِوقَّع طيرها ... أن تستقلَّ بنَهضِها وتطيرا(٤)

من كلِّ واقعةٍ تَرى منقارها ... ماءَ كسلسال اللُّجين نميرا(٥)

خرسٌ تعدُّ من الفِصَاح ،فإن شدتْ ... جعلتْ تغرِّدُ بالمياه صَغيرا

٤ — بحيرة (٦) لامارتين(٧) :

هكذا نُساق دائماً نحو عوالم مجهولة

ونضرب فى ليل الأَبد إلى غير عودة

ليت شعرى !! ألا نستطيع — فوق محيط السِّنين —

أن نُلقى المرساة يوماً واحداً فى محيطها اللُّجى

* * *
* * * * * *

أيتها البحيرة : هأنذا ، وقد أوشك أن يحول بنا الحول

هأنذا أعبث بموجك الخبيب الذى ودَّت لو تعود إليه ،

---

(١) مسجوراً : ممتلئا .

(٢) نزعت إلى : أشبهت .

(٣) سرجت ـ علقت فيها السرج ، أى المصابيح .

(٤) وقع ـ جمع واقع ، وهو الطير الذى هبط على الأغصان

(٥) اللجين ـ الفضة . النمير : الطيب الصافى .

(٦) انظر: Lamartine - premiere Meditation poetique, meditation x 10.

(٧) انظر ـ ترجمته فى قصة الأدب فى العالم ـ جـ٢ ق ٢ .

أنظرى هأنذا آتى إليك وحيداً ، أجلس فوق هذه الصخرة
على الصخرة التى رأيتها تجلس عليها

* * *

هكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور الغائرة
وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وتتناثرين رذاذا
وهكذا كانت الريح ترمى بزبد موجاتك
على أقدامها الحبيبة

* * *

ذات مساء — ألا تذكرين — كنا نسبح فى زورقنا صامتين
حيث لم يكن يُسمع من بعيد ، فوق الموج ، وتحت السماوات
سوى اصطفاق المجاديف
تحاكى — فى إيقاعها — ألحان موجاتك المتناغمة

* * *

ثم انطلقت ألحان ، لا عهد للأرض بمثلها
ترفّ من الشاطىء الساحر ، فتصمت سائر الأصداء
ويصغى الموج إلى ذلك الصوت الحبيب إلى نفسى
عندما فاه بتلك الكلمات :

* * *

قفْ أيها الزمن دورتك ، وأنت أيتها اللحظات السعيدة
كفّى عن المسير

ودعينا نستمتع بأُويقات هذا السرور العاجل
الذى ننعم به فى أسعد الأَوقات

* * *

« كلا يا زمان ، فما أكثر البائسين الذين رفعوا أكف الضراعة
لِتُسْرِعَ الخُطَى ، فأَسرع يا زمان من أجلهم
وفى غضون أيامك اخترم آجالهم ، وافن معها ما يحطمهم من الأَوصاب
وغضَّ الطَّرف عن السُّعداءِ

* * *

لكن رجائى أَن أَستمتع لحظات أُخرى ارتدَّ حسيرا
لقد أفلت الزَّمان من قبضتى وطار .
فخاطبتُ ليلتى : رُويدك لا تعجلى
لكن سرعان ما أَقبل الفجر ، وبدَّد الظَّلام

* * *

هيا نُعانِق الحب ، وليحب بعضنا بعضاً ، ولا نتقاعس
ولِنُسرع إلى اغتراف المتعة ، قبل أَن تفلت
ليس للإِنسان مرفأ فيرسو ، وليس للزَّمن من شاطىء
إِنَّه يجرى ، ونحن فى جريه نمضى !!

* * *

أَيها الزَّمن الغيور !! أَيمكن لساعات الحبور هذه —
وهى التى سقانا الحب ، فيها كؤس السَّعادة ، ونحن فوق الأَمواج —
أَن تنأَى عنا مسرعة ، فى خطاها

كما تُسرع إلينا أيام الشَّقاء ؟ (١)

* * * * * * * * *

عجباً !! ألا نستطيع أن نخلِّف بعدنا أثراً ؟
ما هذا ؟ أماضون نحن إلى الأبد ، فلا عودة
وهذا الذى جاد به الزَّمن ، ثم محاه
ألن يعود مرة أخرى من جديد ؟

* * * * * * * * *

أيتها الأبدية ، أيها العدم ، والماضى الغابر ، يا هوة سحيقة مظلمة !
ماذا تصنعين بالأيَّام التى غابت فى جوفك
انطقى ! أتردين إلينا تلك المسرات العظيمة
التى انتزعتها من أيْدِينا ؟

* * * * * * * * *

أيتها البحيرة .. والصخور الصماء .. والكهوف ، والغابة المظلمة !
أناديك ، أنت التى أغضى عنها الزَّمن ، وخلع عليها الشَّباب مرة
بعد أخرى
احفظى تلك الليلة ، ولتعيها أيتها الطبيعة الجميلة
أو على الأقل : احفظى ذكراها

* * * * * * * * *

احفظيها فى وقت سكونك ، وفى ثناء ثورتك بهوج الرِّياح

---

(١) هذه الفقرة مقتبسة عن ترجمة حميدة بتصرف .

أَيتها البحيرة الجميلة ، وفى مرآى جنباتك الباسمة
وفى أَشجار الصنوبر المظلمة ، وفى تلك الصخور العاتية
التى تشرف على أَمواجك

* * *

احفظيها فى مسرى نسيمك الذى يخطر هامساً
احفظيها فى اصطخاب شطآنك الذى تردد صداه هذه الجنبات
وفى لمعان وجهك الفضى الذى يتلألأ كلما انعكس عليه ضوء النَّجم
بخيوط من شعاعه اللامع

* * *

احفظيها كلما أَنَّت الرِّيح . واليراع الزَّافر
والشذى الخفيف الذى يحمله هواؤك العاطر
مرى كل شىء تراه العين ، أَو تسمعه الأُذن ، أَو يتنفسه الأَنف
مريها جميعاً أَن تقول : إنهما كانا حبيبين

الدراســــــــة

تمهيد

مع الرومانسية :

إن أدب البرك والبحيرات من الموضوعات الجديدة الطارئة على أدبنا العربى ، وهو ثمرة من ثمرات الحضارة . واتساع العمران التى ولدتهما المدنيه وحياة الترف التى عرفها العرب منذ العصر العباسى.

وليس بصحيح أنه وليد احتكاكنا بالآداب الغربية ، وأنه مظهر من مظاهر الحركة الإبداعية (Ecole Romantisme) (١) التى عرفتها أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر ، بل عرفه أدبنا قبل ذلك بكثير ، وإذا كان أدب العصر الجاهلى وصدر الإسلام كلاسيكى المنزع والروح . ، فإخال الرومانسية بمفهومها الحديث أخذت تحتل مكان الصدارة منذ العصر الأموى فى أدبنا العربى ، وإن لم تنعت بهذا الإسم ، وهذه الظاهرة التى تلفت نظر الباحث أبعد تاريخاً من رومانسية أوروبا بقرون عديدة .

وإذا أعملنا النظرة المقارنة ، فإننا نجد أن كثيراً من السمات التى عرفها جانب كبير من الأدب العربى فى العصر الأموى ، مثل : الذاتية ، والفردية، وخصوبة الخيال ، وحرارة العاطفة ، قد زحفت إلى أوروبا فى خلال العصور الوسطى ، وتركت بصماتها على أدبها ، وإذا كان هذا الأدب الرومانسى الأوروبى ، قد تطور تطوراً ملموساً ، وأنمى مفاهيمه ، حتى غدا مدرسة واضحة المعالم ، فإنه يدين بجذوره ، وبكثير من عناصره للأدب العربى الذى آتى أكله ، وازهرت سماته فى الأدب الغربى .

فشعرهم الوجدانى يدين بجذوته المتقدة للأصول العذرية التى انسربت إليه

---

(١) انظر : فى الأدب الأندلسى لجودت الركابى (دار المعارف ١٩٦٦) : ص ١٢٤ .

من(مدرسة الغزل العذرى العربى) ، وكان من قبلها مقفراً موحشاً ، وفى هذا يقول ستندال : « إننا يجب أن نبحث عن الحب الحق ، ووطنه الأصيل تحت خيام البدوى الدكناء ، فجمال الإقليم ، والشعور بالعزلة والغربة قد ولدا هناك — كما يولدان فى أى مكان آخر — أسمى عواطف القلب الإنسانى ، أعنى تلك العاطفة التى تجتاح — كى تشعر صاحبها بالسعادة — إلى أن يوحى بها إلى لآخرين بنفس الدرجة التى يشعر بها صاحبها ، ولكى يبدو الحب فى أقوى صوره فى قلب الرجل ، لم يكن بد من أن تستقر المساواة ، ما أمكن لها أن تستقر ، بين المحب وحبيبته ، وليس لهذه المساواة وجود فى غربنا الحزين»(١)

وشعرهم الصوفى ماهو إلا الولادة الطبيعية لروحانية الشرق ، وبمعنى أوسع فإن الحب العذرى تطور تحت تأثير روحانية الشرق وفلسفته ، حتى شغف الكثير منهم بحب الشرق والسفر إليه ، وقد أحاطوه بهالة من السحر والغموض مثل : لامارتين وبايرون وشاتوبريان ، ومن فاتته الرحلة عكف على القراءة والتخيل .

ومن هنا لم يستطع الشاعر المتصوف منهم أن يعانق الكون اللانهائى ، وأن يحظى بأشعة السعادة ، إلا بولوجه لعالم الطبيعة ، والكون المطلق الذى يحيط به ، فهو يندمج فيه ، ويلتحم وإياه فى وحدة متكاملة التداخل ، أو بمعنى أدق تتضح فيه (وحدة الوجود) وحدة ارتباط الإنسان بالكون ، وبخالق هذا الكون ، وتتجلى فى هذه الوحدة قداسة الإله المسيطر على هذا الوجود ، وفى حدود هذه الوحدة قد تيسر للرومانسية الحديثة بالذات ، أن تنأى بجانبها عن الواقعية والموضوعية .

وشعرهم البطولى (٢) لقد طبع بطوابع الشهامة العربية ، من الاعتداد

---

(١) Stendhal : De L'Amour, (Paris 1948) p. 211.

وانظر ، الفصل ١١ « الحب والجمال » من كتاب الشعر الأندلسى لا ميليوجارسيا ، ص ٧٨ .

(٢) انظر : الفتوة عند العرب لعمر الدسوقى ، ط نهضة مصر ، ١٩٦٦ « الفصل السابع ، ٢٥٩ »

بالنفس . وصور النجدة والمروءة .. ، وتلك صفات الفروسية التى ظهرت فى شعرهم البطولى ، ففارسهم يحب أن يظهر أمام محبوبته بمظهر القوى الذى يخاطر بحياته من أجلها ، ويذود عنها هزة الخوف ، كما يقول امرؤ القيس:

إذا أخذتها هِزَّة الرَّوع أمسكت

بمنكب مقدام ، على الهول أروعا(١)

هذا إلى جانب (قصص الحب) ، والرحلات ، والشعوذة ، والكدية .. وما إلى ذلك . وها هو ذا شعر (التروبادور Troubadours) ، وشعر (الفيلانثيكو Villancico) ، ورحلات جلفر ، وقصص دانيل ديغو .. وهى خير شاهد على هذا التأثير (٢) ، حتى قال المستشرق جب فى كتابه تراث الإسلام : « إنه ليس من الغلو فى شىء أن نقول : إنه لولا كتاب ألف ليلة وليلة ، لما استطاع (دانيل ديغو) أن يؤلف قصة (روبنصون كروزو) ولا استطاع (سويفت) أن يؤلف (رحلات جلفر) » .

ويوثق هذا التأثير أن كثيراً من المستشرقين ، قد اعترفوا بهذه الظاهرة — ظاهرة رومانسية الأدب العربى — فهذا المستشرق (جب) الذى أشرنا إليه آنفاً يقرر أن الأدب العربى .. رومانسى فى جوهره وروحه ،»(٣) وهو إذا سحب هذا الحكم على الأدب العربى ، فيبدو أن نظرته كانت إلى الأدب الأموى أكثر من غيره ، وقد تبنى هذه النظرة بعض الكتاب العرب كروحى فيصل ، حتى أنه أنشأ مقالا بعنوان : (المدرسة الرومانطيقية) بدأه بأن الرومانطيقية هى مدرسة الأدب العربى من امرىء القيس .. إلى أحمد شوقى ، وضمنه نفس مطلع جب من أن : « أكثر الأدب العربى يدين بأصوله للمدرسة الرومانطيقية »(٤) .

---

(١) ديوان امرىء القيس « تحقيق أبى الفضل ابراهيم » ط المعارف .

(٢) انظر : كتابنا معالم الحضارة الإسلامية « الفصل التاسع - من الجزء الثالث » ط الثانية ١٩٦٣ : ص ٢٣٥ .

(٣) the legacy of Islam : ed. by Sir Thomas Arnold and Alfred guillaumc - literature by gibb, P. 182.

(٤) مجلة الكتاب ، ج ١١ ، م ٢ « القاهرة - سبتمبر ١٩٤٦ » ص ٧٤١ .

ويقرر إحسان عباس فى شىء من الحذر : « بأنه إذا أحسسنا أن فى أشعار المولدين مباينة لبعض الشعر الجاهلى ، فيجب ألا نظن فى هذا مبارحة للقواعد الكلاسيكية ، وأن المسألة لاتعدو أن تكون تحويراً طبيعياً فى الشكل ، وخضوعا لمستلزمات الحضارة الجديدة » (١) .

ونخالفه تماماً فى هذا المذهب الذى ذهب اليه ، وهو يقدم لنا الدليل على هذه المخالفة بين يدى حديثه ، وعلى أن كلامه منقوض باعترافه حيث يقول : « إن المسألة لاتعدو أن تكون تحويراً طبيعياً فى الشكل » فأين هذا التحوير الذى لحق الشكل ؟

إننا لانراه فى أى مظهر من مظاهر الشكل الذى نعرفه ، فالشكل يعنى الاستمساك بالنسق الموروث من : التزام الأوزان ، والتقيد بالقافية الواحدة ، ويعنى منهجهم فى بناء القصيدة ، وتعدد أغراضها ، وعكوفهم على صور التعبير التقليدية ، واصطناع الأساليب التى تميل إلى الإطلاق والتعميم ، أى أنها ركزت على حد تعبيره على « ماسموه عمود الشعر » (٢) .

والحق أن التحوير الذى قصده كان تطويراً طبيعياً للروح العربية — لا للشكل — التى أسرفت فى : العذرية ، والزهادة ، والصوفية ، والنواح ، والذاتية ..

ولكننا نستطيع التأكيد أن الفردية الجامحة ، والحساسية المفرطة فى معاداة الواقع ، لم يخل منها عصر من العصور ، لا فى الأدب العربى وحده ، بل فى آداب العالم جمعاء (٣) ، والذى يمكن الاعتراف به : أننا لانستطيع أن نقيم مدرسة رومانسية واضحة المعالم تقارن بالرومانسية الحالية فى أدبنا الحديث ، فلاشك أن للتطور الثقافى والاجتماعى والتاريخى أثره الذى لاينكر فى تقديم معطيات جديدة ، سواء أكانت محلية ، أم وافدة .

(١) فن الشعر « بيروت ، دار الثقافة » ص : ٤١ .

(٢) المرجع سابق .

(٣) Bernbaum, érnest, Amthealgyof Romanticion Newyor 1948, p. 3

وهكذا . نرى أن الأدب العربى عرف الشعر الرومانسى ، ومن آفاق هذه الرومانسية شعر الطبيعة الحية والمصنوعة . ومن أجمل شعر الطبيعة . أدب البرك والبحيرات . وأن هذا الأدب لم يقتصر على عصر دون آخر . وسوف نختار من هذه البرك والبحيرات فى أدبنا العربى : بركة البحترى . وبحيرة المتنبى . وبركة ابن حمديس الصقلى . وبحيرة لامارتين . وبحيرة دى ليل فى الأدب الفرنسى .

١ — بركة البحترى :

أما البركة . فهى بركة الخليفة المتوكل . وهى جزء من قصيدة كان قد أنشأها فى مدح هذا الخليفة ، وقد عنى الشاعر بوصف البركة التى كانت فى وسط قصره ، وهى من البرك الصناعية .

وأما الشاعر(١) فمنبجى (٢) المولد (٢٠٥هـ — ٨١٩ م) والنشأة . وقد اتصل بجملة من خلفاء الدولة العباسية . ولكن اسمه اقترن باسم المتوكل فى تاريخ الأدب العربى ، وراح يمدحه . ويذيع فى الناس مارآه فيه ، ولم يقتصر على مدحه ، بل تعداه إلى كل ما يحيط به من مظاهر الأبهة ، ومن ذلك قصره وبركته .

بحيرة المتنبى :

أما البحيرة ، فهى بحيرة طبرية بفلسطين ، وهى من البحيرات الطبيعية ، وليست من البحيرات الصناعية ، كبحيرة البحترى وابن حمديس ، وبذلك يتفق مع لامارتين ودى ليل ، ويختلف مع صاحبيه .

وأما الشاعر(٣) ، فكوفى المولد(٣٠٣ هـ — ٩١٥ م) والنشأة ، وقد رحل إلى غير أمير ، وممن اتصل بهم على بن ابراهيم التنوخى ، وكان الشاعر قد

---

(١) اقرأ ترجمة مفصلة له فى كتابنا : الحياة الفكرية والأدبية فى العصر العباسى .

(٢) إحدى مدن الشام .

(٣) انظر : ترجمته فى المرجع السابق .

قصد إلى(بحيرة طبرية) للاستجمام فى فصل الشتاء وطلب اليه الأمير أن يعود إليه ، فعز عليه أن يترك هذه البحيرة الجميلة التى ينعم بها وبمائها ، فعبر عن انفعاله شعرياً بهذه القصيدة يمدح فيها هذا الأمير ، ثم يخلص للوصف.

بركة ابن حمديس :

قامت فى المغرب العربى دول عريقة فى الحضارة والمجد ، ومن هذه الدول ذات السيادة ، دولة الحماديين (١) (١٠١٤ — ١١٢١) ، — وكانت تحكم فى المغرب الأوسط (٢) — وما تزال آثارهم شاهد صدق على ملكهم العظيم .

وقد كانت(البركة) التى نحن بسبيل وصفها فى(قصر اللؤلؤ) (٣) للمنصور بن الناصر بن علناس (٤) (١٠٦٢ — ١٠٨٩ م) ، أمير بجاية ، وعلى عادة الدول الإسلامية فى عصره ، فقد كانوا يعنون ببناء القصور الشامخة (٥) ، ويجملونها بالبساتين ، التى يقيمون فيها البرك ذات النافورات ، ومن حولها التماثيل ، كتلك التى نشاهدها اليوم فى بعض الحدائق ، أو فى الميادين العامة .

وأما الشاعر ابن حمديس فصقلى المولد(٤٤٧ هـ — ١٠٥٥ م) والنشأة ، وقد رحل إلى الأندلس (١٠٧٨) عندما استولى النورمانديون على وطنه ، وأقام بها ، ونال كثيراً من عطايا أمرائها ، ثم وفد على(المنصور بن الناصر) سيد الجزائر فى عاصمة ملكه بجاية ، فشاهد فى قصره بركة صيغت بأيدى صناع مهرة ، وقد زينت بالأشجار الصناعية ، التى تتدلى من أغصانها قناديل

---

(١) اقرأ فى تاريخها وحضارتها : تاريخ الجزائر العام للجيلانى ح ١ ص ٣٠٨ (ط الجزائر ١٩٥٣) ، تاريخ الجزائر القديم والحديث لمبارك الميلى .

(٢) انظر : تحديداً جغرافياً له فى صدر كتابنا ، الأدب المغربى ، ١٦

(٣) انظر : تاريخ ابن خلدون .

(٤) انظر : ترجمة له فى تاريخ الجزائر للميلى . ويذكره بعض الدارسين المشارقة باسم ، ابن أعلى الناس ، والصواب ماذكرنا .

(٥) انشأ هذا الأمير (المنصور) من القصور عدداً كبيراً . منها قصر ، الملك ، والمنار ، والكوكب ، والسلام ، وهى بالقلعة ، واللؤلؤة ، وأميمون ببجاية .

من ذهب ، وينتهى كل فرع من فروعها بعصفور ؛ ويندفع الماء من مناقير هذه العصافير ، ليصب فى البركة .

كما نصبت على حافات هذه البركة أسود مذهبة يخالها الرائى ناراً ، حينما تنعكس عليها أشعة الشمس ، ويخال الماء المنبثق من أفواهها سيوفاً ذابت من غير نار لتتجمع فى البركة . وقد أخذ المنظر بلب الشاعر ، فعبر عن إعجابه شعرياً بهذه القصيدة .

٢ ـ الموضوع :

هذه القصائد الثلاث وإن كانت شواهد على حضارة الأمة العربية، وتأثرها بمظاهر المدنية والترف ، إلا أنها تمثل عصوراً متفاوتة ، وقد اشتملت كل قصيدة على عدة أغراض .

فالقصيدة الأولى قد اشتملت على الغزل ، ثم وصف البركة ، ثم مدح الخليفة المتوكل ، ولم يلتفت النقاد إلى الغزل ، ولعل السبب فى ذلك ، هذا التشبث التقليدى ببكاء الأطلال والدمن ، الذى كان محارباً عند بعض الشعراء من ناحية ، ولما فيه من روح التكلف وعدم الصدق من ناحية أخرى حيث يقول :

مِيلوا إلى الدَّار من نُعمْ نُحيِّيها نعم ، ونسألُها عن بعض أهليها
يا دمنة جاذبتها الرِّيح بهجتها تبيتُ تنشرها طوراً وتطويها

كذلك لم يسترع انتباههم مقطع المدح — على الرغم من جودته — لكثرة ما للبحترى من مدائح ، وإن أحسن التخلص اليه فى قوله :

كأنها حين لجت فى تدفقها يد الخليفة لما سال واديها

وإنما الذى شغل أقلام الدارسين : القدامى والمحدثين ، هو المقطع الوصفى .

والقصيدة الثانية بدأها الشاعر بالمدح ، وأن البكاء على الأخلاق الضائعة أولى من البكاء على الأطلال ، حيث يقول :

أحق عاف بدمعك الهمم   أحدثُ شيءٍ عهداً بها القدم

وأفرغ فيه تعظيمه وتمجيده ، ثم خلص للوصف فى قوله : « لولاك لم أترك البحيرة » . .

ولم يسترع هذا المدح أيضاً نظر الدارسين ، وإنما اتجهوا إلى المقطع الوصفى الذى يعكس روح المتنبي وشخصيته ، التى امتلأت بالقوة ، وتاقت للعظمـــة .

والقصيدة الثالثة كسابقتها بدأها الشاعر بالمدح ، حيث يقول : « اعمر بقصر الملك ناديك .. » ثم تخلص لوصف البركة هذا التخلص اللطيف «وضراغم سكنت عرين رياسة » يقصد(قصر الملك) ، ثم ينتهى من البركة إلى وصف (قصر اللؤلؤة) فى قوله« ضحكت محاسنه اليك » ، ومن خلال قصيدته نستشم أن الوصف كان عنصراً أساسياً ، بل قصد اليه الشاعر قصداً .

٣ ــ الفكرة :

تدور أفكار الشعراء الثلاثة فى هذه المقاطع حول فكرة أساسيةواحدة ، هى وصف البركة فى مختلف مظاهرها . أما الأفكار الجزئية ، فقد اختلفوا فيها إلى حد ما ، وإن اتفقوا فى أكثرها ، فثلاثتهم عرض للماء ، والهواء والطيور ، والشمس واللمعان ، والفضة والذهب ، ولكن تميزت معانى المتنبي بأنها كانت أقرب إلى الطبع منها إلى الصنعة ، ولعل هذا صافح نفسه ، من أنه كان يصف بحيرة طبيعية ، فماؤها شيم بارد طيب المذاق ، ولكن أقرانه لم ينظروا إلى طعم الماء ، وإحساسهم به ، بقدرما نظروا إلى حركته واندفاعه ، فهو عند البحترى : وفود متقاطرة مندفعة ــ كالخيل ــ إلى الغابة من كل صوب ، وإذا علته الصبا تركت فيه طرائق كأنها الدرع المتموج الحواشى .

وهو عند ابن حمديس طوراً مندفعاً . وقد أحدث فى اندفاعه صوتاً كأنه

زئير الأسود ، وطوراً يداعبه النسيم . فينسج من أمواجه دروعاً يبدو صفاؤها وكأنه يتموج ، وآنا يخرج صافياً كأنه سلسال اللجين .

وهواء البحترى : هو ذلك النسيم العليل السجسج . الذى يهب من ناحية الشرق — ويعرف بالصبا ، وقد داعب صفحة الماء . فترك فيها التفويف والحبــك .

أما هواء ابن حمديس ، فهو بدوره نسيم عليل . وقد داعب صفحة الماء فجعل من تموجاتها دروعاً . تبدو وكأنها متقنة النسيج : فالمعنى متفق بينه وبين البحترى .

وأما هواء المتنبى ، فهو ليس بنسيم عليل . وإنما هو رياح هوج تصطرع مع الأمواج ، فيبدوان وكأنهما جيشان يقتتلان ، وقد نظر ثلاثتهم إلى عنصر الحركة فى الهواء ، أكثر مما يوحيه هذا الهواء من أثر خطير فى حياة الإنسانية. وعوالم الكون .

* * *

وطيور المتنبى طيور حقيقية ، تصدح تارة بأغانيها على أفنان الأشجار ، وتحوم تارة فوق سطح الماء كأنها الفرسان البلق ، قد انطلقت هنا وهناك لاضابط لها .

أما طيور ابن حمديس فهى طيور مصنوعة ، ولكن بلغ من جودة صنعها وكأنها تكاد تطير ، ومع أنها خرساء ، لكن اندفاع الماء من مناقيرها يحدث صفيراً كأنه التغريد .

أما البحترى فلم يعرض للطيور ، ولعله اكتفى عنها بالأسماك . التى رأى فيها وكأنها الطير السابحة ، حتى ليخالها الرائى وقد نشرت زعانفها ، فكأنها الطيور المنقضة ، كما فى قوله :

لا يبلغ السمك المحصور غايتها   لبعد ما بين قاصيها ودانيها

يعمن فيها بأَوساط مجنَّحة كالطَّير تنقضّ فى جو خوافيها

* * *

ولقد افتن الشعراء الثلاثة فى تبيان عنصر اللمعان ، فالنجوم عندالبحترى تتراءى فيها ليلا ، حتى ليحسبها الرائى لصفاء صفحتها سماء قد حفلت بالنجوم .

وأما المتنبى فيرى البركة قمراً سطع فى رائعة النهار ، وهذه الجنان والحدائق المحيطة بها كأنها الليل لكثافتها وتشابكها ، وأخرى يراها مرآة مطوقة ، قد أظهر ضوء الضحى لمعانها وبريقها .

وأما ابن حمديس ، فعنصر اللمعان عنده منصب على أسود البركة ،لاعلى مائها كصاحبيه ، حتى إذا ما انعكست عليها الشمس أظهرت لونها الذهبى ، فنظنه ناراً ، وألسنها اللواحس نوراً .

* * *

ونأخذ على البحترى أنه فى بيته الثانى قد بالغ فى الفكرة ، التى وصف فيها سعة البركة ، حتى جعلها أعظم من البحر ، فأين هذه البركة التى كانت من السعة وعلو المنزلة ، حتى تعد أعلى من البحر مكانة ، وأعظم سعة ، بحيث يكون : البحر ثانيها ؟

كما نأخذ على ابن حمديس هذه المبالغة فى البيت الأول التى انقلب فيها الخرير الهادىء ، ذو الوقع الهامس إلى زئير ، وهذه المبالغة فى البيت الأخير ، التى انقلب فيها الشدو ، والتغريد العندلى إلى صفير ؛ فأحسبه لم يكن موفقاً فى وجه الشبه .

ومن الغريب أن كلا الشاعرين قد تأثر بالحضارة الجديدة فى جدة موضوعه ، ولكن لم يتأثر بها فى روح المنطق والعقل ، وإلا لمنعهما المنطق من هذه المبالغة ، وقد أحس البحترى بابتعاده أحياناً عن روح المنطق والواقع ، فقال بيته المشهور :

كلفتمونا حدود منطقكم　　　والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

المظاهر الحضارية(١) :

كانت الحضارة إن فى المشرق أو فى المغرب تعتمد الشكل أكثر من الجوهر وتعتمد الزركشة أكثر من الفكرة . وقد انعكس هذا المظهر الحضارى فى ناحية العمران ؛ فهذه قصور المتوكل التى يتغنى بها البحترى، تتيه برسومها وزخارفها ولعل من أروع ما حكاه دارسو الحضارات : ذلك الوصف الذى سجلته كتب الأدب والتاريخ عن الإيوان الذى بناه الأمين ؛ والذى كان يسافر فيه البصر ، وقد جعل كالبيضة بياضاً . ثم موه بالإبريز المخالف بينه باللازورد . وكان ذا أبواب عظام ، ومصاريع غلاظ . تتلألأ فيها مسامير الذهب ، قد قمعت رءوسها بالجوهر النفيس . وقد فرش بفرش كأنها صبغ الدم ، منقش بتصاوير الذهب . وتماثيل العقيان ونضد فيه العنبر الأشهب ، والكافور المصعد (٢) .

وهذه (بجاية) التى شادها الحماديون ، بقصورها التى تفيض بالنقوش ، وتزدهى بروائع الفن الزخرفى . وقد تسرب هذا المظهر الحضارى إلى الملبس والمأكل واللهو والطرب ، ونستطيع أن نتخيله فيما سطره الطبرى فى قوله : « أوتى هشام بن عبد الملك برجل عنده قيان وخمر وبربط.

فقال : اكسروا الطُّنبور على رأسه ، وضربه ، فبكى الشيخ .

فقال له أحد الجالسين يُعزِّيه : عليك بالصبر !

فقال : أترانى أبكى للضرب ! إنما أبكى لاحتقاره للبربط ، إذ سمّاه طنبوراً »(٣) .

---

(١) انظر كتابنا ، معالم الحضارة الإسلامية « ط الرشاد ـ المغرب ١٩٦١ » .

(٢) انظر ، طبقات الشعراء لابن المعتز ، ٢٠٩ .

(٣) تاريخ الطبرى ، ٧/٢٨٠ .

وقد تسرب فيما تسرب إلى الأدب والثقافة . فهؤلاء الشعراء الذين كانوا يرافقون الخلفاء ، وينادمونهم ، ويجلسون اليهم ، لاشك أنهم تملأوا بهذا الجانب بطريق مباشر أو غير مباشر ، لأن وجدان الشاعر ما هو إلا المرآة التى تعكس بحق ملامح العصر الذى يعيش فيه .

ومن هنا كان وصف البحيرات والبرك من الموضوعات الجديدة .المتأثرة بمظاهر الحضارة ، فقد تحللوا من مظاهر البداوة فى كثير من جوانبها ليعيشوا واقعهم ، ويمتحوا من بيئتهم ، وسوف نلمس هذا فى صور البيان ، وفى صور التعبير ، فهذا الإسراف فى التشابيه والاستعارات ، وهذا الإسراف فى التنميق اللفظى من جناس وطباق ومقابلة .. ما هو إلا تعبير عن طبيعة المجتمع قبل أن يكون تعبيراً عن الفن والنفس ، وفى هذا يقول ابن خلدون : « إن الحضارة تفنن فى الترف ، وإحكام الصنائع المستعملة فى وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمبانى والفرش والأبنية ، وسائر عوائد المنزل وأحواله ، فلكل واحد منها صنائع فى استجادته ، والتأنق فيه ، وهى تتكثر باختلاف ما تنزع إليه النفوس من الشهوات والملاذ والتنعم بأحوال الترف ، وما تتلون به من الموائد » (١) .

ولاشك أن هذه المظاهر الحضارية التى صاحبت اتساع رقعة الدولة. لايمكن أن نعزوها إلى التأثير الفارسى فقط ، أوإلى التأثير اليونانى فقط.. وغيرهما ، وإنما هى مزيج من حضارات الشعوب والأمم المختلفة ، التى احتكت بالعرب ، أو التى انضوت تحت لواء الإسلام فى أثناء فتوحاته ، ولعل من أدق الكلمات التى قيلت كلمة للمستشرق فون جرونباوم : إن الحضارة الإسلامية كانت تلتهم كل ما تصادفه . ولكنها مع ذلك كانت تتخير غذاءها تخيراً دقيقاً ، ومن ثم فقد رحبت بفنون الجدل الإغريقية ، ومنهج التأويل الرمزى ، وسيكلوجية الزهد المسيحى ، كوسائل توسع بها دعامتها الأساسية »(٢) .

---

(١) تاريخ ابن خلدون ، ٣١٠/١ .
(٢) حضارة الإسلام ، ٤٠٧ .

وكما اختصم الباحثون فى مقومات هذه الحضارة . فقد اختصموا فى تيارات الصنعة اللفظية فهذا الجاحظ يقرر . أن الصنعة اللفظية مقصورة على العرب ، ومن أجل ذلك فاقت لغتهم كل لغة . وأربت على كل لسان »(١) .

ويظاهره فى هذا الرأى المستشرق نيكاسون حيث يرى : أن الصنعة البديعية لم توجد عند الشعراء المولدين من الفرس فحسب ، ولكنها وجدت عند الشعراء العرب أيضاً (٢) . بينما يذهب بروكلمان : إلى أن هذه الصنعة اللفظية كانت أثراً من آثار اختلاط الفرس بالعرب . وذلك قوله : « لئن لم يستطع العجم فى هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الغناء . فقد تغلغلت أناقة التعبير . ورقة الذوق التى اختصوا بها فى أساليب الشعر البدوى باطراد »(٣) .

ولاشك أن الإسلام — كما نعرف — قد رفض « الأنصاب والتصاوير . وما يجرى مجراها من آثار المشركين . وكانت طبيعة المجتمع الحضرى الجديد تدعو أشد دعاء إلى التصاوير والتماثيل . فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فناً آخر يعوض به فقدان الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدأت بوادر هذا النوع من التعويض فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة . وأخذ فن الزخرفة يجد سبيله إلى تزيين المساجد .

وقد سرى هذا الفن إلى العصر العباسى . ونما وازداد حتى وصل إلى الأوانى والنسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط .. وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولا بهندسة البناء ، ثم بالفسيفساء . والزجاج الملون . انتقلت إلى الخطوط ، فكذلك سرت موجة الزخرفة التى كانت تصطخب بها الأفئدة العباسية إلى صناعتى الإنشاء والنظم .. » (٤) .

---

(١) البيان والتبيين ، ٢١/٢٣ .

(٢) Aliterary History of the Arabs p. 290

(٣) تاريخ آداب اللغة العربية : ٨/٢ .

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ١٦٣/٢ .

أثر الحضارة :

لقد شاهد البحترى هذا الحبك والتفويف الذى يعلو ثياب الراقصات والمغنيات ؛ وتطرز به السجف والأستار . فانعكست هذه الصورة على شبكة العين ، ثم تسربت إلى عقله الباطن ، وعندما سطر يراعة هذه (الهائية) برزت هذه الصورة المختزنة فى(اللاوعى) ، فناظر بينها وبين الدروع التى بدت وكأنها متموجة . فقال :

إذا علتها الصِّبا أَبدت لها حُبُكاً

مثل الجواشن مصقولًا حواشيها

أما ابن حمديس فعندما أنشد هذه (الرائية) طفا هذا المختزن إلى خاطره وخياله ، وتيسر له وجه الشبه ، فعقد بينه وبين المنظر الجديد . منظر الماء وقد داعبه النسيم فتجعد ، وقد غدت هذه التجعدات وكأنها حلق الدروع التى أحكم نسجها .

والنصان البحترى والحمديسى وثيقاً الصلة بالبيئة ، وكلاهما يعكس الظواهر الاجتماعية والحضارية ، ويكشف عما كان يعيش فيه الخلفاء العباسيون والأمراء الحماديون — فى المشرق والمغرب — من مظاهر الترف والنعمة ، ويكشفان كذلك عن المستوى الفنى والحضارى الذى وصل إليه فن العمارة فى هذا العصر ، فقد شادوا القصور ، ونحتوا تماثيل لجوارح الطير والحيوان ، وصنعوا نماذج من الأشجار على غرار أشجار الطبيعة ، وقد حباها الصناع بالزخرفة والزركشة .

أما نص المتنبى ، فلم يعكس لنا شيئاً من المظاهر الحضارية ، وإنما عكس لنا شيئا من نفسية المتنبى وطبعه الجياش كما سنوضحه بعد ، وعلى الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تشبعوا بتيارات الثقافات الدخيلة ، وتأثروا بها فى قصائد أخرى ، إلا أنها لم تنعكس على هذه القصائد التى بين أيدينا ، فلا فلسفة ، ولاجدل ، ولاتساؤل ، ولاتعلل ، وإنما غلب عليهم النقل التقريرى ونسخ مظهر الطبيعة .

٤ ـ الصور البيانية :

أما عن النص الأول والثالث فيتناولان بركة صناعية . وأما النص الثانى فيتناول بركة طبيعية ، ولو دققت النظر فى الصور والأخيلة التى أتى بها الشعراء الثلاثة لوجدت : أن خيال البحترى مصنوع . ويقوم على الأشكال الحسية ، وقد اعتمد فى ذلك على التشبيه والاستعارة والبديع . وذلك فى قوله : (هى الصرح ـ وفود الماء معجلة كالخيل ـ الفضة البيضاء سالت من السبائك ـ تضاحكها .. يباكيها) فتلك صور حسية وقد اعتمد فيها الشاعر على اللون والصوت والحركة .

ولكنه يمتاز عن صاحبيه فى أن خياله جنح إلى العمق . كما فى قوله : « ما بال دجلة كالغيرى » . ثم هذه الدقة فى الملاحظة . وفى الربط بين المشبه والمشبه به ، وفى تصوير هذه التجعدات الناشئة عن هبوب الريح . حتى جعل القارىء يضطرب بين الوهم والحقيقة . كما فى قوله :

إذا علتها الصِّبا أَبْدَت لها حُبُكاً　　مثل الجواشن مصقولًا حواشيها

وقد تأثر به ابن حمديس فى هذه الصورة ولكنه قصر عنه . وذلك فى قوله :

وكأنَّما نسج النسيم لمائه　　درعاً ، فَقَدّر سردها تقديراً

وفى تصوير هذه النجوم المترائية فى جوانبها ليلا . حتى كأن الذين تولوا صنعها هم جن سليمان . فافتنوا فى تجميلها . وإبراز جوانب الروعة ، والإبداع الفنى فيها .

ثم هذا التشخيص الذى يدل على خصوبة خياله ، فالبركة تضاحك الشمس ، وتباكى المطر ، ولكنه ظل مع هذا خيالا مصنوعاً ، لم يلجأ فيه إلى تبيان أثر هذا المنظر فى نفسه .

ويذهب بعض النقاد إلى أن مثل هذا الاتجاه الذى يعتمد طرائق التشبيه ،

وصور الاستعارة ، فى إحداث الخيال ، هو « خير وسيلة لوصف الطبيعة وصفاً أدبياً .. لأنه قائم على إدراك جمال الأشياء فى ذاتها .. » .

وهذا رأى إذا ارتضيناه من نقادنا القدامى لتفسير الصور الشعرية عند شعرائنا القدامى ، فإننا لا نرتضيه من نقادنا المحدثين ، وبخاصة عند تفسير الصور الأدبية عند الشعراء المحدثين . فالصور البيانية ، أو الخيال التفسيرى يجب أن يظل مقصوراً على البسائط ، وأن يبتعد به الشعراء والكتاب عن النتاج العميق ، وخلق العمل الأدبى الخالد ، لأنه أحق بالطريقة المدرسية منه بالطريقة الفنية ، فنحن لم نعد فى حاجة إلى تفسير ظواهر الجمال والاستاطيقا : بأنها مائسة ، وأنها حمراء أو وردية فتلك صور تزول بزوال الحسن المجلوب ، والجمال المستفاد من طريق العرض ، ولكنا فى حاجة إلى إكتناه (المقومات الذاتية) للعمل الأدبى ، والبحث فى المقومات المتعلقة بروح العصر ، وذلك لتبيان التيار الفكرى الذى كان سائداً ، والكشف عن الأثر الروحى الذى كان مسيطراً ، والوقوف على الوعى الوجدانى الاستاطيقى للمرئيات والوعى اللغوى الحى الذى يعكس الحياة فى جملتها .

وإذا عدنا إلى صور وأخيلة ابن حمديس لوجدنا أن خيال ابن حمديس مصنوع بدوره ، وأنه يقوم على الأشكال الحسية ، ولا نحس فيه بالحياة تسرى فى أوصاله ، وقد اعتمد فى ذلك على التشبيه والاستعارة والبديع أيضاً ، فمن التشبيه قوله : (تركت خرير الماء فيه زئيراً) وتلك صورة توضح اندفاع الماء ، حتى إنه ليحدث هذا الصوت الذى يغدو وكأنه زئير الأسود ، وقد اعتمد فى هذه الصورة على السمع ، ومنه : (وتخالها ناراً .. وألسنها اللواحس نوراً) ، وقد اعتمد الشاعر فى إبراز هاتين الصورتين على اللون ، فنى الصورة الأولى يتصور الرائى الأسود ، وقد انعكست الشمس على نضارها فغدت وكأنها النار ، كما يتصور أن ألسنتها المتدلية — وقد تدفق منها الماء — نور . .

ومن الاستعارة (سكنت عرين رياسة) ، أدرك الشاعر هنا ما لايدركه الأديب العادى ، من أسباب المجد والعظمة التى تحيط بالأمير ، وتكسوه هالة

من الرفعة والسيادة . فجعل من ثم قصره وكأنه عرين الأسود . فعرض علينا هذه الصورة التي توحي بقوة المنصور . وكأنها حقيقة ملموسة . ليست صامتة ولكنها مصورة .

ومنها : (نسج النسيم) . فالصورة هنا قديمة . وعناصرها مألوفة . وتعتمد على حاسة البصر كسابقتها . ولم يحاول الشاعر أن يتعمق الصورة هنا أو هناك ، ليرفدنا بحقيقة جديدة للقصر . أو لصفحة الماء ..

ونلحظ عليه أنه قصر عن صاحبيه في بعض صوره . ولم يكن موفقاً فيها ، كما في قوله : (إن شدت جعلت تغرد بالمياه صفيراً) . وكقوله : (تركت خرير الماء فيه زئيراً) .

ولعلك لاحظت أن العناصر التي ألفها خيال الشاعر للبحيرة . وما جملت به من تحف وفرائد ، قليلة من جهة . وأنه قد اهتم ببيان الألوان ،والأصوات والحركات . فلجأ إلى توضيحها بما يقربها إلينا ، على مألوف رجال البلاغة القدماء من إدراك العلاقات الحسية بين طرفي التشبيه ، ولكنه لم يلجأ إلى إيضاح أثر هذه المناظر في نفسه ، أو يسبكها سبكاً جديداً يلائم فيه بين الصفات على نحو آخر فيه خلق . وفيه ابتكار . ولكنه كان يخضع للمنطق ولثقافته التقليدية ، ولحواسه ، ولم يلجأ إلى وجدانه ، وأحاسيسه اللاشعورية ، ومن هنا كان خياله مصنوعاً لا نحس فيه بالروح الحية تسري في أوصاله ، ولا نشعر بسلطان الخيال يسيطر على عقله ، ويحيله إلى عوالم أروع من الواقع ، وأكثر إثارة .

ولكنه يمتاز على صاحبيه باستقصاء الصورة كما في توليده لصورةالأسود وكما في وصفه للطيور . فقد أعطاها من فنه ، ولم يعطها من روحه .

أما المتنبي فهو وإن اتفق مع صاحبيه في هذه الصور الحسية ، إلا أنه يمتاز عنهما بأن خياله وتشابيهه مبتكرة في بعضها ، كما يمتاز بأنه كان أكثر تشخيصاً للطبيعة ، وتصورها حية تشعر ، وتحس ، وتنتج ، وتتعارك ، ثم نلاحظ أن نفسيته الثائرة التي ألفت الحرب ، وميادين القتال تأبى إلا أن تطبع صوره

بالصور القوية التى تناسب ميادين الحرب ، أكثر من مناسبتها للطبيعة الوادعة ، وهو بذلك يتفق مع البرناسيين ، ويختلف مع الرومانسيين ، فأمواج البحيرة : فحول مزبدة ، والطيور خيول بلق قد خانتها اللجم ، فهى تروح هنا وهناك لا ضابط لها ، والأمواج والرياح جيشان معتركان أحدهما غالب ، والآخر منهزم ، وكأن هذه البحيرة والنهار ساطع قمر فى استدارته ولمعانه يظهر فى وسط الدجنة ، وتلك صورة قديمة ، ولكن الصورة العجيبة البكر التى تذكر لعبقرية المتنبى ، هو أنه جعل من البحيرة امرأة ناعمة لا عظام لها ، ولها بنات من الطيور والحوريات ، ولكن ليس لها رحم كبقية الإناث حتى تلد منه ، وها هى ذى الطيور تغنى فى جوانبها على أفنان الأشجار المحيطة بها ، والروض من حولها مخضر يانع ، لما أفاده من الغيث ، وهى فى وسط هذه الجنان الملتفة كأنها مرآة قد أظهر ضوء النهار بريقها .

الحركة :

لسنا أن الحركة ركن قوى من أركان التصوير عند الشعراء الثلاثة ،فالبركة عند البحترى ، وعند ابن حمديس ، والبحيرة عند المتنبى ، ليس مجرد خضرة أو واد وسيع تغمره المياه ، بل هى تموج بالحركة ، فالمياه المنبثقة كأنها الخيل المتسابقة ، والفضة السائلة ، والمياه المترقرقة عند البحترى ، وخرير الماء المتدفق فى نضاخه ، وسيوف الجداول التى ذابت فكونت الغدران عند ابن حمديس ، والموج المصطفق ، والطيور السابحة والرياح المصطرعة عند المتنبى كل ذلك من مقومات الصورة عند الشعراء الثلاثة ، فقد جعلوا من قصائدهم لوحات تمور بالحركة .

أما التشخيص : فيعد ركناً بارزاً من أركان الصورة لدىهؤلاء الثلاثة ، وبه استحالت الضراغم المرمرية عند ابن حمديس حقيقة واقعة تسكن القصور ، والطيور الصناعية غدت من أرباب الفصاحة .

والرياح عند المتنبى أضحت جيوشاً تتقاتل لتظفر بالنصر فى ساحة المعركة أما بركة البحترى فحاجب الشمس أحياناً يضاحكها . وريق الغيث أحياناً يباكيها .

إن تلك الصور ، صور حية نابضة : تستحيل فيها الطبيعة إنساناً بفضل ما يخلعه عليها الشاعر من إحساسه ، وبفضل رؤيته المتجددة لها ، تلك الرؤية التى تحيلها خلقاً جديداً ، وهذا اللون من التصوير ، أى (التشخيص) معروف فى الأدب العربى منذ القدم ، وهو أن يلبس الشاعر الجماد حلة بشرية ، ولبوساً إنسانياً ، فيجعله يتكلم ويسمع ويشعر ، وقد أشار ابن المعتز فى صدر كتابه (البديع) إلى شىء من ذلك منذ امرىء القيس ، حتى تدوينه لكتابه : وفى ذلك يقول : ومن الشعر البديع قول الشاعر (من البسيط) :

والصُّبحُ بالكوكب الدّرى منحور

وإنما هو استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها ، من شىء قد عرف بها ، مثل « أم الكتاب » ، ومثل « جناح الذل » ، ومثل قول القائل : « الفكر مخ العمل » فلو كان قال : لب العمل لم يكن بديعاً .. »(١)

الأسلوب :

أسلوب الشعراء الثلاثة فى درجة واحدة فليس ثمة تفاوت يذكر ، وقد امتاز بالوضوح ، وإشراق الديباجة ، وحسن السبك ، وغلبت عليه الجمل الخبرية التقريرية ، إلا البحترى فإننا نأخذ عليه كلمة (الجواشن) فهى ثقيلة مستكرهة ، وليست من طبيعه المنطق الذى وصفه الآمدى ، يقول : « إن البحترى أعرابى الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعرف ، وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام(١) ، كما تميزت أساليب الشعراء الثلاثة بالزخرفة والتهويل ، ولكن تبقى مبالغة البحترى فى قوله : « إنها فى فضل رتبتها تعد واحدة ، والبحر ثانيها ، أبعد من صاحبيه .

---

(١) البديع لابن المعتز (ط المثنى بغداد ١٩٦٧ — تحقيق كراتشفوفسكى) - ٢ .
(٢) الموازنة - ص ١١ .

الأوزان والقوافى :

وزن البحترى وابن حمديس من البحور الطويلة ، وهى أليق بالمدح والفخر منها بالوصف ، ولذلك لمسنا أن كليهما كان بسبيل المدح ، ثم عرج على الوصف ، ووزن البحترى من بحر (البسيط) ، أما وزن ابن حمديس فمن بحر (الكامل) ، وبحر المتنبى لعله أليقها بالوصف ، وهو (المنسرح) ، وقد أخذ كل منهم بزمام وزنه ، ليؤدى به إلى الغاية المنشودة ، وهى إحداث اللذة العقلية ، ونقل الإحساس إلى السامعين ، وقد وفق كل واحد منهم فى هذا الأداء ، لأنه حرك فيه وجداننا ، ونقلنا إلى عصره لنرى بعينه ، ونسمع بأذنه ، ونحس بإحساسه(١) .

وقد أدرك علماؤنا القدامى الصلة الروحية بين جرس البحور ، وبين الأغراض الشعرية ، لأن تلك الصلة لها أثرها القوى فى إبراز التوافق والانسجام بين الشكل والمضمون ، وبقدر ما يوفق الشاعر فى إختيار وزنه المناسب لطبيعة موضوعه ، بقدر ما ينجح فى إبراز عواطفه وأحاسيسه وأفكاره ، على أن هذا الإختيار لا يعمل فيه الشاعر فكره ، ولا يتم بطريقة واعية مدركة ، بل يتأتى تلقائياً ، وينحدر إلى قلم الشاعر عفواً تحت ظلال الجو النفسى الذى تخضع له التجربة الشعرية .

والوزن ليس عنصراً عضوياً محضاً ، ينحصر فى وحدات (التفعيلة) ، بل يتعدى ذلك إلى المحتوى الشعرى ، فيؤثر فى اختيار الشاعر للألفاظ ، وللفكرة ويجعل للكلمة منزلة جديدة فى عقد القصيدة — غير التى تواضع عليها الناس — تشع عليها بالإيحاء والظلال ، ومن هنا نستمع إلى رأى الأخفش قال : « سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض » :

لِمَ سمّيت الطَّويل طويلًا ؟

قــال : لأنَّه طال بتمام أجزائه .

---

(١) انظر - من الوجهة النفسية لمحمد خلف الله - ص ٦٧ .

قلت : فالبسيط ؟

قال : لأنه انبسط عن مدى الطَّويل ، وجاء وسطه (فَعِلُنْ) ، وآخره (فَعِلُنْ) .

قلت : فالمديد ؟

قال : لتمدد سباعيه حول خماسيه .

قلت : فالوافر ؟

قال : لوفور أجزائه ، وتدا بوتد .

قلت : فالكامل ؟

قال : لأنَّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع فى غيره من الشعر .

قلت : فالهزج ؟

قال : لأنَّه يضطرب ، شبه بهزج الصوت .

قلت : فالرجز ؟

قال : لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام .

قلت : فالرمل ؟

قال : لأنَّه شبه برمل الحصير ، لضم بعضه إلى بعض .

قلت : فالسريع ؟

قال : لأنَّه يُسرع على اللسان .

قلت : فالمنسرح ؟

قال : لانسراحه وسهولته .

قلت : فالخفيف ؟

قال : لأنَّه أخف السباعيات .

قلت : فالمقتضب ؟

قال : لأنَّه اقتضب من السريع .

قلت : فالمضارع ؟

قال : لأنّه ضارع المقتضب .

قلت : فالمجتثّ .

قال : لأنّه اجتثّ ، أي قطع من طويل دائرته .

قلت : فالمتقارب ؟

قال : لتقارب أجزائه ، لأنها خماسية كلها ، يشبه بعضها بعضاً(١) . »

وأرجع البصر فى قصائد الشعراء لتلحظ التقسيم الإيقاعى فى قول البحترى :

فحاجب الشمس أحياناً يضاحكها   وريق الغيث أحياناً يباكيها

والمجانسة الصوتية بين الألفاظ فى قول المتنبى :

الموج مثل الفحول مُزبدة   تَهدِر فيها ، وما بها قَطم

ثم هذا النسق الصوتى الذى يمثل فى مجموعه الإعجاب فى قول ابن حمديس :

وبديعة الثمرات تعبر نحوها   عيناى بحر عجائب مسجورا

شجرية ذهبية ، نزعت إلى   سحر يؤثر فى النّهى تأثيرا

أما القوافى الثلاثة فهى القوافى المتفاوتة المخارج ، ولعل أليقها بالوصف حرف الراء ، لأنه من الحروف المهموسة ، أما حرف الهاء فهو من أقصى الحلق ، وهو بالفخر ، وكذلك الميم ، ولكنها فى ذلك وردت لدى الشعراء الثلاثة « متمكنة من مكانها من البيت ، ومعنى تمكن القافية ، أن معنى

(١) العمدة - ١/٨٩ .

البيت يتطلبها ، وأنها جاءت طيعة غير مغتصبة ولا مستكرهة . لتكمل هذا المعنى ، وهى لذلك مرتبطة بما قبلها ارتباطاً وثيقاً .

والقافية المتمكنة تكون فى البيت كالشىء الموعود المنتظر . يتشوقها المعنى ويتطلع إليها(١) .

بين شعرائنا ولامارتين :

كان العرب منذ القدم منفتحين على الثقافات الأجنبية ؛ وإذا كانوا قد تقاعسوا عن نقل الآداب الأجنبية بصفة عامة ، فذلك مرده لاعتبارات كثيرة أتينا عليها فى كتابنا (معالم الحضارة الإسلامية) . فلما كان العصر الحديث اتجهوا لسد هذا النقص . وأصبحت المترجمات تنافس المؤلفات .

وفى طليعة الآداب التى عنينا بنقلها وترجمتها روائع الأدب الفرنسى . ولدينا فى مترجمات : المنفلوطى والزيات ... خير دليل ، ومن عيون هذه الروائع قصيدة (البحيرة) للشاعر لامارتين . وقد ترجمها جمهرة من الكتاب(٢) والشعراء(٣) ، كما حاول بعض الدارسين أن يعقد موازنة بينها وبين بركة المتوكل للبحترى بالذات ، ذاهبين فى ذلك مذاهب مختلفة . فمن قائل بالتشابه ومن قائل بعدم التشابه ، ولعل من كمال الموازنة أن نستخدم المنهج العلمى فى عملنا ، لنرى إذا كان ثمة تقارب أم لا ؟

أولا : عرفنا بالنسبة لشعرائنا أن ثلاثتهم أنشد شعره تحت تأثير التكسب والرغبة فى المدح ، ولم يكن اتجاه أحدهما نحو الوصف اتجاهاً أساسياً ، وإن بدا من طول نفسهم واستغراقهم فيه وكأنهم قصدوا إليه ، والحقيقة أنه جاء فى ثنايا القصائد الثلاث لأنه يتصل بالممدوح ، وبخاصة عند البحترى وابن حمديس .

---

(١) أسس النقد لبدوى - ٣٤٩ نقلا عن ديوان الحماسة شرح المرزوقى - ١١.
(٢) كالزيات وغنيمى وعبد الرزاق حميدة .
(٣) انظر : قسم النصوص من الكتاب .

أما عند لامارتين ، فإن الوقائع التى ساقها فى القصيدة تومىء إلى الظروف والأحداث التى هاجت انفعاله ، وأثارت عواطفه ، وجعلته يعانى التجربة ، فهو يتجه إلى وصف المشاهد التى صاحبت تجربته ، ومن ثم فهو كشعرائنا لم يقصد البحيرة لذاتها ، فهناك إذن تشابه فى تناول الموضوع .

ثانياً : اختلف اتجاه كل منهم ، فالبحترى والمتنبي وابن حمديس اتجهوا إلى الوصف الحسى المنتزع من الإعجاب بجمال البحيرة والبركة عند الأول والثالث ، والبحيرة عند الثانى ، وقد حاول كل أن يدل بهذا الوصف على عظمة ممدوحة ، فالبحترى فتنه منها : أنها واحدة والبحر ثانيها ، والمتنبي جذبه إليها : أنه لولا جلال قدر الممدوح لما تركها ، وابن حمديس ساقته محاسن قصر ابن علناس وما يحيط به من مظاهر الحضارة والعظمة .

ولكن لامارتين عاشق ، امتلأ قلبه بحب (جولى – Julie) التى كان قد التقى بها على ضفاف هذه البحيرة ، من قبل عام ، وعقد الحب بين قلبيهما ، ثم عاد لهذا المكان مرة ثانية ، ولكنه كان وحيداً ، فلما رأى الماء والصخور والأشجار والشطآن التى شهدت مولد حبهما ثارت ذكرياته ، والتهبت أحزانه ، فسجل لانفعالاته والتأملات التى اجتاحت كيانه ، أما انفعالاته فقد اتجهت نحو المحبوبة ، ولكنها كانت كالحشرجة فقد ذهبت شعاعاً وتقطعت أسى على هذا الفراق وعلى هذا الدهر الذى فرق بينهما ، وأما تأملاته فقد انطلقت بالمناجاة إلى دائرة المحسوسات الخارجية ، إلى الكون ، وإلى هذا القدر المتلاعب بمصائر الأناس .

ثالثاً : كان إدراك شعرائنا موضوعياً ، فقد تجرد فيه ثلاثتهم للتصوير الفنى المحض الخالى من المدح ، أو الإشارة إليه ، والبعيد عن العواطف الذاتية اللهم إلا هذا الحس الذى ربط ميول المتنبي بالبحيرة ، فأدرك فيها ما يتفق مع طبعه القوى الغلاب ، وعانقها بذوقه وحسه وسمعه وبصره وخياله ، فتذوق عذوبة الماء ، وأحس رقته ، وشاهد تحويم الطيور ، وسمع هدير الأمواج ، وذهب بخياله مذهباً بعيداً فى المقابلة بين الأشياء .

أما لامارتين فقد كان إدراكه لمشاهد البحيرة إدراكاً ذاتياً ، فقد أوحت إليه بمرارة الذكرى ، وخيبة الأمل ، فناءت نفسه تحت وقع الألم ، فجأر بالشكوى لمعالم البحيرة ، تلك المعالم التي رافقت مولد حبه ، وشهدت لياليه السعيدة ، وأيامه الجميلة ، فساءلها وناجاها .

رابعاً : يفترق وصف لامارتين عن وصف شعرائنا الثلاثة ، ذلك أننا نحس في شعره بعمق العاطفة وسموها وصدقها ، ولعل ذلك قد جاءه من أن الشعراء الرومانسيين من أبرز خصائصهم العكوف على وصف عذاب أنفسهم وآلام قلوبهم ، وقلق أرواحهم ، وهم يمزجون ذلك بالطبيعة ، ويخلطونها بذرات أنفسهم وبذلك تتعانق لديهم فكرة الألم اللذيذ ، والكآبة الوادعة مع فكرة الطبيعة الهادئة الوادعة ، فلامارتين في هذا النص يبلغ القمة في تصوير عواطفه التي نظمها عندما عاد إلى البحيرة وحيداً ذات مساء ، بينما كانت حبيبته تعاني سكرات الموت ، وأخذ يستعيد ذكرياته الجميلة مع الحبيبة بكثير من الألم واللوعة ؛ ويشكو الزمن الذي يقسو على البشر ويشقيهم .

ويعكس هذا النص ملامح المذهب الرومانسي انعكاساً صادقاً ، ففي قوله : نظل مندفعين نحو شطآن » يحكي السمة الأولى وهي اتجاه المذهب الرومانسي إلى الفرار من الواقع ، والتماس الهدوء فيما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة والاطمئنان إلى كنفها وسكونها ، وفي قوله : « نضرب في ليل الأبد » يحكي السمة الثانية في المذهب من الجري وراء المجهول ، والظلمة الغامرة التي لا تسلم إلى الفجر ، وفي المقطع الأول « فلا نستطيع أن نرسي القلاع » يحكي السمة الثالثة من الإحساس بالضيق (الذي عرفناه باسم مرض العصر) ، ومن ثم يظل هائماً على وجهه ، وفي المقطع الثاني : « هأنذا آتي إليك وحيداً » يمضغ الذكريات ، ويتغنى بالآلام ، لأن فيها تعزية ، وفي بعض العبارات مثل : (نسبح في صمت — الصخور الصماء) يجسم السمة الرابعة من سمات المذهب الرومانسي وهي ظاهرة الصمت ، ومن خلال مناجاته للأمواج بأنها تهدر تحت الصخور العميقة ، وهو في الواقع يصور لنا الطبيعة من خلال مشاعره وعواطفه الشخصية ، فقد كان قلبه يؤج بالثورة والعذاب ، من تحت صخور وجنبات نفسه العميقة عمق مياه البحيرة .

ثم ينتهي إلى السمة الخامسة ، وهي أبرز سمات المذهب ، وهي روح الشكوى والتشاؤم ، فمقومات البحيرة من الصخور والكهوف والغابات المحيطة بها هي في أمان من الزمن ، أما هو فقد أصابه الزمن ، وفجعه في أعز مخلوق لديه .

خامساً : إن شعراءنا جعلوا الشعر غاية واهتموا بالجانب الفني ، بينما لامارتين جعل الشعر وسيلة ، وهذا وجه من ذهب إلى أن الوصف مقصود لذاته لدى شعرائنا ، إلا أن لامارتين بينما يصور البحيرة ، إذا به يصور عواطفه أكثر من تصويره للبحيرة ، وعلى العكس من ذلك شعراؤنا فهم يصورون لنا بحيراتهم ، بأدق تصوير ، ولم يحاولوا أن يفرضوا ذكرياتهم ، وكأني بهم ينهجون منهج مذهب الفن للفن ، ولولا ربط هذه المقاطع الوصفية بالمدح لاستطعنا أن نقول هذه المقولة ، بل لاستطعنا أن نقول : إنهم يربؤن بذكرياتهم أن تكون سوقاً للجماهير .

وإذا كنا قد عقدنا موازنة دقيقة بين شعرائنا الثلاثة ، تبين لنا فيها أن البحتري صاحب صناعة قوية ، وأنه يحتل مقاماً سامقاً يستند إلى طبع ذواق وربما كان البحتري على حد تعبير طه حسين — بالقياس إلى المتنبي وابن حمديس — أظهر الشعراء الذين احتفظوا بجمال اللفظ ، وجمال الديباجة العربية ، كأحسن ما يحتفظ الشاعر بجمال هذه الديباجة »(١) ولعل هذه الديباجة المنمقة أنسب الأوصاف للبركة المزخرفة المنمقة .

وأن المتنبي صاحب شخصية قوية قد انعكست على شعره ، فجاء وصفه مثلا صادقاً لما تنطوي عليه جوانحه ، حقيقة لم تترك له الأيام فرصة كي ينصرف إلى التمتع بمجال الطبيعة ، ولذلك لم يصف من الطبيعة إلا جوانب ضيقة تتصل بحياته التي عاشها كهذا النص . الذي بين أيدينا ، ونلمس فيه الخيال الجامح الذي تشهد به تشبيهات استعارته .

وأن ابن حمديس قد طرق الشعراء من قبله ما طرق ، إلا أن هذا لم يحل

---

(١) من حديث الشعر والنثر - ١١٧ .

دون إجادته فيما عالجه ، وإن لم نستبن فيه شخصيته ، فقد غلبه الجمال — الذى شاهده فى قصر ابن علناس وما يحيط به — على نفسه . وأدهشته البركة دهشة جعلته يدرك مواطن الجمال لروح الطبيعة من خلال محسوساتها ، فهو شاعر صادق التأثير ، فنى الآراء فى الصناعة .

أما بالنسبة للمقابلة التى أقمناها بينهم وبين لامارتين . فقد تبين لنا أنه يفوقهم بعمق العاطفة ولذع التجربة ، واضطرام الانفعال . حتى صدرت تجربته وهى تمور بالألم وتنضج بالحسرة والأسى من فؤاد جريح يذوب فى عبارات تشهد بالوجد واللوعة .

« وخلاصة القول : أن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء الأربعة شخصيته وعبقريته وظروفه الخاصة ، فجاء شعرهم مختلفاً بالرغم من تقارب الموضوع ، وليس تشابه الموضوع بمانع من استقلال الأدباء فى معالجته ، كل على طريقته والتأثير بانفعاله وخياله(١) » .

---

(١) فى الأدب المقارن لحميدة - ٧٢

في

أدب الأسر (*)

أسير خرشنة
أسير أمبواز
أسير أغمات
أسير بربروس
أسير بسكرة

(*) هذه فاصلة من دراسة مستفيضة في (أدب المنفى والحنين) ألقيتها على طلابي بجامعة قسنطينة بالجزائر خلال العامين ١٩٦٧ - ١٩٦٩ .

١ – أسير خرشنة :

وقع أبو فراس الحمدانى أسير الروم أكثر من مرة . وتلك ضريبة البطولة ، وقد اقتيد فى المرة الأولى إلى خرشنة . واقتيد فى المرة الثانية إلى القسطنطينية ، ومنذ وقع الليث فى كمين الأعداء . وغضت القيود بساقيه أخذ بجأر ، وتطول أيام الأسر ولياليه . فتتحول طاقة البطل الأسير إلى نبع غزير . أرفدنا ببدائع اتسمت بالتجربة . وعمق المعاناة .

تلك البدائع التى عرفت فى تاريخ الأدب العربى باسم « الروميات » . وهى تصور نفسية أبى فراس أدق تصوير . وتقفنا على تقلبه بين أمواج الرجاء واليأس ، الرجاء فى العودة إلى الوطن الذى وقف حياته عليه . واليأس من رؤية هذا الوطن كرة ثانية . وبقائه رهين الأسر والقيد . وتعكس لنا زفرات الرجاء واليأس ، ووقدة العواطف الثائرة . والنفس الأبية . والحنين الجارف الذى كان يتدفق من روح شاعرنا ليؤلف لحناً فيه قصة الشاعر . ونكبة البطل . وقد امتزجتا فألفتا كلا متجانساً .

ومن ثم خرج العمل الأدبى خلقاً جديداً ، وصنيعاً وجدانياً يزخر بالروح الإنسانية الخالدة ، ويفيض بالواقع المعيش . لم يعن فيه أبو فراس بتكلف ما ليس من طبعه ، ولم يمل فيه إلى غاية فنية . أو يسلك طريق التزويق والتنميق ، بل قصد إلى تدوين ما ينطبع على صفحات قلبه « إذ ما قيمة التلوين والتذويق حينما تتكلم الحقائق ، وتعبر الوقائع . وما سبيل الخيال إلى تصوير الحقائق بصور من الوهم عندما تكون العواطف مشبوبة » .

هكذا انطلقت حقائق أبى فراس يتقصها وجدانه[*] وتحكيها عواطفه ، ويتدفق من خلالها ماء الشعور ، فهى مجال لنفس كبيرة شفها الحزن ، وأضناها الألم ، فتحولت كل نبضة فيها إلى ريشة معبرة عن الجوى الذى يهصر عود الشاعر ، وقد نسجه خلقاً فنياً فى وتر قيثارته ، يشدو به الأجيال ، ويبكى به الآمال .

إن نفسه لتتمزق حسرة ، وتنفطر أسى ، وتذوب شوقاً وحنيناً ، عندما يتراءى له طيف أمه الحنون ، القاطنة فى منبج تنتظر عودته ، وعند مغيب كل شمس يخيب أملها ، وتنطوى أحلامها ، فتنهمر الدموع من مآقيها ، إنه يفكر بفكرها ويرى بخيالها ، ويعيش بوجدانها ، ولذلك تخنقه العبرة ، وتقتله الحسرة بكل أبعادها ، بأولها وآخرها :

يا حسرةً ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشآم مفردة بات بأيدى العِدَا مُعلِّلها
تُمسك أحشاءها على حرق تُطفئها ، والهموم تُشعلها
إذا اطمأنت وأين ، أو هدأت عنّت لها ذكرى تقلقلها
تسأل عنا الرُّكبان جاهدة بأدمع .. ما تكاد تمهلها
يا من رأى لى بحصن خرشنة أسد شرى فى القيود أرجلها
يا من رأى لى الدّروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها(١)

وإذا ذهبت صورة الأم حلت صورة الأبناء ، هؤلاء الأبناء الذين تركهم فى أرض الوطن زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ، إن الشوق ينازعه إلى رؤياهم ، ثم يأخذ فى استعراضهم على مرآة قلبه ، وصفحة وجدانه ، ولداً ولدا ، وهو لاينسى رفيقة حياته ، وشريكة دهره :

لأيّكم .. أذكر وفى أيّكم أفكر
وكم لى على بلدتى بكاء .. ومستعبر
ففى حلب عُدَّتى وعِزّىَ والمفخرُ
وفى منبج من رضاه أنفسُ ما أذْخِرُ
وأصْبيةٌ كالفراخ أكبرُهم أصْغَر
وقوم .. ألفناهم وغُصنُ الصِّبا أخضر

(١) ديوان أبى فراس : ١٤٤ ، ١٥٣ ، ١٦٣ (تحقيق سامى الدهان) بيروت ١٩٤٤

فحزْنِىَ .. ماينقضى ودمعِىَ .. ما يفتُر
وما هذه .. أدمعى ولا الذى أُضْمِرُ
ولكن أُدارى الدموع وأسـتر ما أستُر
مخافة قول الوشاة مثلك .. لايصْبر(١)

وإذا انجابت صورة الأبناء تراءت له صورة الأصدقاء والخلان ، ويشجوه فى هذه الصورة ألم الوفاء ، فقد أخلص لهم المودة . وصدقهم المحبة ، ولم يحفظوا له شيئاً من ذلك ، لأنها صداقة كان مبعثها المنفعة . إن أعطوا رضوا . وإن لم يعطوا انصرفوا :

أُقلِّب طرفى لا أرى غيرَ صاحبٍ
يميلُ مع النعماءِ حيثُ ... تميلُ
وصرنا نرى أنَّ المتـاركَ مُحسِن
وأن صديقاً لا يضرّ .. وصول
أَكلُّ خليلٍ هكذا غير .. منصفٍ
وكل زمانٍ بالكرام .. بخيـل
فيا حسرتى من لى بخلٍّ .. .. موافق
أقول بشجوى مرةً .. ، .. ويقول(٢)

لقد اجتاحت الأحزان قلب أبى فراس : فغدا وكأنه فى حرب معها ، فجراحه تنزف . ويزيدها نكوءاً تلك المرارة ، وذلك الشعور بالهزيمة ، ويراوده التمرد والثورة . ولـكن ماحيلته والقيود والجدران تقف دون غايته ، إنها ترده إلى رشده ، ولـكنه يعجز عن كبت هذا الثائر المتمرد بين جوانحه . فيبوح باعترافاته وينوح كالثكالى :

---

(١) المصدر السابق : ١٣٢ ، ١٤٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٣٥ ، ١٤٤ .

مصابى جليلٌ ، والعزاءُ جميلُ وظنّىَ أن الله سوف يُديل
جراح تحاماها الأُساة .. مخافةً وسُقْمان : بادٍ منهما ، ودخيل
وأسر أُقاسيه ، وليلٌ نجومُهُ أرى: كل شئٍ غيرهنَّ .. يزول
تطول بىَ الساعاتُ ، وهى قصيرة وفى كل دهر لا يسرّك طول(١)

إن الأبيات تفيض بالآلام ، وتشى بعمق المعاناة ، فيبدو لنا الشاعر شديد الصدق ، عميق العاطفة ، ولكن إذا فتشنا عن الجانب الفنى ، عن الصورة ، عن الخيال ، وجدناه باهتاً ، لأن الصدق الواقعى لم يولد الصدق الفنى ، لأن الشاعر سرعان ما قذف بالتجربة لينفس عن كبده المقروحة ، « حيث لم يتوفر له الحدس المثقف الذى يمد أبعاده ويفجر أعماقه ، ويوغل به فى ظلمة النفس لتلمس الحقائق القصية » .

وما أشبه الليلة بالبارحة ، ما أشبه ليل أبى فراس بليل امرىء القيس ، فكلاهما طال ، وكلاهما يود لو يخرج من ظلام ليله ، وظلام نفسه الذى ينوء بحمله ، ولا يكاد يقوى على المسيرة فيه ، وتلمس حقائقه الشاردة ، وتغلب فيه صفة الفارس على صفة الشاعر فتحدث فى نفسه ردة العظمة والشمم ردة الفارس إذا آدته الأغلال ، وأثقلته القيود ، فلا يجد إلا الفلسفة طريقاً ، ولا يجد لموقفه تعليلا إلا معاندة الأقدار ، ومحاربة الزمن :

ولكن إذا حُمَّ القضاءُ على .. أمرىء
فليس له برٌّ يقيه ، ولا .. بحر (١)

٢ ــ أسير أمبواز :

إنه الأمير عبد القادر الجزائرى ، الذى تصدى للغزو الفرنسى لوطنه عام ١٨٣٠م ، وخاض معه معارك ضارية طيلة ستة عشر عاماً ، كان فيها مثالا للبطولة ، ونموذجاً للتضحية .

---

(١) المصدر نفسه : ١٣٥ ، ١٤٤ .

وعندما يعرض الباحث لقصة الأمير الجزائرى من الأسر والسجن فى قصر (أمبواز) بفرنسا . تتبادر إلى ذهنه قصة أسر الأمير الحمدانى ، فثمة وجه شبه كبير بين موقف البطلين . ومن ثم لا بد لنا من وقفة معهما لعل فيها ما هو أجدى على الدراسة من جانب السرد والتحليل .

فكلاهما فارس عرف ميادين القتال . وخاض المعامع . واكتسب التجارب . وقد فاض شعرهما . كما عبرت وقائعهما عن هذه الصفات . حيث افتخر كلاهما بشجاعته وبلائه فى مواطن الإقدام . وبسماحته وصفحه فى مواطن الصفح ، قال أبو فراس :

وإنى لنزّالٌ بكلّ مخوفةٍ كثيرٌ إلى نُزّالها النظر الشزْر
وإنى لجرار لكل كتيبةٍ معوَّدةٍ ألاَّ يُخلَّ بها النْصر
فاصدى إلى أن ترتوى البيض والقنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

وقال عبد القادر :

ولما بَدَا قِرنى ، بيمناه حربة
وكفّى بها نارٌ ، بها الكبش قد شوى
فأيقن أنى قابضُ الرُّوح ، فانكفا
يُولِّى . فوافاه حسامى ، مُذْ هوى
شددتُ عليه ، شدّةً هاشمية
وقد وَرَدُوا وِرْدَ المنايا على الغوى(١)

وكلاهما كان بإمكانه أن يفر عندما تشتد عليه وطأة القتال ، ويرى أنه لا حيلة أمامه غير الفرار ، حتى لا يقع فى الأسر ، ولكنهما كانا يؤثران الموت على النجاة ، والثبات على الفرار . إنها الرجولة فى أجلى مظاهرها ، عظمة فى الأعمال ، وبطولة فى الحروب ، قال الأمير الحمدانى :

---

(١) الديوان : ٥٨ .

وقال أُصيحابى : الفرار أَو الرّدى
فقلت : هما أمران ، أَحلاهما مرّ
ولكننى أمضى إلى ما لا .. يعيبنى
وحسبك من أمرين ، خيرهما الأَسر

وقال فى موطن آخر :

ولما لم أجدْ إلا فراراً أشدّ من المنية أو حماما
حمدتُ على ورود الموت نفسى وقلت لعصبتى موتوا كراماً
وعدت بصارم ، ويدٍ وقلب حمانى ، أن ألام ، وأن أضاما
ولم أبذل لخوفهم .. مجنّاً ولم ألبسْ حذار الموت لاما

وقال الأمير الجزائرى :

ويوم قضى تحتى جوادٌ برمية
وبى أحدقُوا ، لولا أُولو البأْس والقوى
وأسيافنا ، قد جُرّدت من جفونها
ورُدّت إليها ، بعد وردٍ ، وقد روى(١)

ثانياً : فى أثناء أسر أبى فراس أكبر الروم بطولته وأنزلوه فى قصر يقوم عليه الخدم ، كما تركوا له ثيابه وسلاحه ، ولكن هذه الحفاوة لم تستمل قلب أبى فراس ، فكثيراً ما سخر منهم ، وندد بما نالوه على يديه من هزائم :

يمنّون أَنْ خلّوا ثيابى .. وإنّمَا
على ثياب من دمائهم .. حمر

---

(١) الديوان : ٣٣ .

وقائم سيف فيهم اندّق نصله
وأعقاب رمحى فيهم حطم الصدر(١)

وكذلك الحال فى أسر عبد القادر . فقد أكرم الفرنسيون بطولته ؛ وأنزلوه فى قصر أمبواز . ووضعوا الخدم تحت تصرفه . وتركوا ثيابه وسلاحه . ولكن يبدو أن هذه الحفاوة قد استمالت قلب الأمير فهادنهم ؛ وبر بكلمة الشرف التى كان قد أعطاها لهم .. ، فى المعاهدة المبرمة بينه وبينهم .

ثالثاً : كانت فى أبى فراس أنفة وعزة ؛ فهو لا يرضى لنفسه أو لقومه أو لمجتمعه الإهانة أو الانتقاص ، فقد أراد الدمستق أن يسخر منه يوماً ، وأن يزرى به ، فقال له : « إنما أنتم معشر العرب كتاب لا تعرفون الحرب » . فلم يقبل منه أبو فراس هذه الإهانة ، ورد عليه لفوره : « نحن نطؤ أرضك منذ ستين سنة ، فهل كنا نطؤها بالأقلام أم بالسيوف ؟ ثم أنشد :

أتزعُمُ ياضَخْمَ اللّغاديد أننـــا
ونحن أُسود الحرب لانعرف الحربـــا
فويلك مَنْ للحرب ، إن لم نكن لهـــا
ومن ذا الذى يمس ويضحى لها تربا

إلى أن يقول :

بـأقلامنا أُحْجِرتَ أم بسيوفنـــا
وأسد الشّرى قُدنا اليك أم الكتبا (٢)

ونجد مثل هذه الأنفسة عند الأمير عبد القادر ، فهو لا يستكين لذل ؛

---

(١) الديوان : ١٤٣ .
(٢) الديوان : ١٤١ .

ولا يرضى على الهوان ، بل يثور لكرامته حينما لمزوه بانحطاط مجتمعه ، وتأخر قومه ، وأيهما يفضل : حياة البدو ، أم حياة الحضر ؟ فرد عليهم بقصيدة طويلة قال فيها :

ياعاذراً لامرئٍ ، قد هام فى الحضر
وعاذلاً لمحب البـدو والقفـر

لاتذممنَّ بيوتاً ، .. خفَّ محملها
وتمدحنَّ بيـوت الطين والحجر

لو كنت تعلم ما فى البدو ، تعذرنى
لكنْ ، جهلت ، وكم فى الجهل من ضرر(١)

ومن بعد ذلك نلمس ثمة فروقاً بين الشاعرين ، فمرحلة الأسر بالنسبة للأمير الحمدانى تؤلف أخصب مرحلة فى حياته الشعرية ، بحيث يعدها كثير من الدارسين المقياس لشاعرية الشاعر ، ففى خلالها عرفت الأحزان ساحته ، فعلا بكاؤه ، وعرف الحنين والشوق فكثُر شجوه ، وعرف المرارة والشكوى فكثُر أنينه ، حتى قيل : « لولا أسر أبى فراس لما كانت الروميات » .

فهى بحق المعيار الذى نستطيع من خلاله أن نقوم : فكر وعاطفة وأسلوب أبى فراس ، فلقد كان الشاعر يدور حول فكرة واحدة ، فإذا دخل فى معاناة التجربة ، خرجت الفكرة وهى مكسوة بالوحدة الشعورية ، وحدة الجو والموضوع ، وفى ذلك يقول الدكتور أحمد بدوى : « إن أبا فراس غالباً ما يتحدث عن تجربة شعورية واحدة ، لا اضطراب فيها ولا تشويش ، وتتوالى الأبيات ، وهى تنسج وحدة متضافرة تلوب حول هذه التجربة ، ونقلها إلى القارىء مرتبطة مرتبة ، كما أحس بها منشئها ، فقصائده ذات وحدة لا يستطرد فيها ، ولا يولد معنى من آخر ، ويطيل إذا كانت التجربة

---

(١) الديوان : ٢٢ (الطبعة الأولى - دار اليقظة العربية - دمشق) .

لديه متشعبة النواحى كثيرة الأجزاء ، ويقتصر على بيتين أحياناً ، أو على عدد قليل من الأبيات لنقل ما أحس به »(١) .

وكانت تسيطر على الشاعر عاطفة واحدة تنبع من أعماق وجدانه ، فترى شعر الحس الصادق ، والتصوير النفسى الذى يعكس خلجات الفؤاد بتنوع تأثيراته الدفينة ، وآلامه المكبوتة ، حتى إنها لتنوء بها الكلمات والقوافى .

وكان شعره شعر السجية والانطلاق ، فهو ينساب غزارة ، ويتدفق عفو الطبع والخاطر ، فلم يقف ليعاود تنخله أو تنقيحه ، وإنما يرسله إرسالا يعلو جرسه فى مواطن الشدة ، وترق موسيقاه فى مواطن الحنين والمناجاة ، وليس مصدر هذه الموسيقى الوزن أو القافية فحسب ، ولكنها تنبع فوق ذلك من اختيار ألفاظ خاصة بشكل إيحائى ، والتأليف بينها فى نسق صوتى معين ، يكسبها إيقاعاً موسيقياً يلائم العاطفة التى يعبر عنها الشاعر ، ويبقيها حية مؤثرة ، نحس آثارها فيما تشيعه فى النص من جو خاص ، يناسب الشجو النفسى الذى يجيش به وجدان الشاعر .

وتشيع فى أسلوب أبى فراس الأساليب التقريرية ، لتثبيت الحقائق التى ملأت شعوره ، هذه التقريرية كانت هدف الشاعر ، لأنه كان يسرف فى التقيد بجوهر ما يعانيه ، بل كان يحرص على تأكيده بكثير من المؤكدات ، فتجىء صوره وقد كادت تخلو من التشبيهات والاستعارات .

* * *

وإذا رجعنا للأمير عبد القادر كى نتبين صدق التجربة الشعرية لديه سنجد أنه يختلف عن الأمير الحمدانى فى أنه لا يقر بهزيمته وشقوته وأنه ، يبالغ فى التنكر لواقعه ، ويكسوه لباس الجبروت والسيادة ، ولذلك كان يعجزه التعبير الذى ينسجم مع انفعاله ، ويعبر تعبيراً صادقاً عن واقع حاله ،

---

(٢) شاعر بنى حمدان : ٩٢ .

مما انتهى به إلى تلك النغمة الخطابية المعككة ، والأفكار السطحية المألوفة ، فلا تجديد ، ولا ابتكار ، فهو يقول مثلا :

مامنهم ، إلا شجاع قـــارع
أو بارع ، فى كل فعــل مجمل
كم نافسوا ، كم سارعوا ، كم سابقوا
من سابق ، لفضائل ، وتفضــل
كم حاربوا ، كم ضاربوا ، كم غالبــوا
أقوى العداة ، بكثرة وتمــول (١)

وتزداد وطأة (كم) هذه فى قصيدته تلك ، حتى أنها لا تبعد كثيراً عما يتناوله العامة فى أحاديثهم ، هذا فضلا عن التكرار فى غير جديد ، وهو نتيجة لضحالة أفكاره ، ومن ثم لم يكن أمامه مفر من التكرار ، ومن الميل الواضح إلى المبالغة والتهويل ، كقوله :

فلو حملتْ رضوى ، من الشوق ، بعض ما
حملتُ ، لذاب الصخر ، من شدة .. الوجـد
ألا هل لهذا البين من آخر ؟ .. فقــد
تطاول ، حتى خلت هذا ، .. ، إلى اللحد (٢)

ولعل للشاعر بعض العذر ، لأن المبالغة كانت سمة من سمات الأدب فى عصره .

وإذا أعدنا النظر لنتعرف جانب العاطفة فى حنين عبد القادر ، فالذى نعرفه أن الحنين والشوق ، ولواعج الغربة تعتبر من أهم الألوان التى يبرز

---

(١) الديوان : ٩٥ .
(٢) الديوان : ٤٦ .

فيها احساس الأديب بما يصفه ، وتتضح فيها قدرته على نقل هذا الإحساس والانفعال إلى القارىء أو السامع واشتراكه معه فى تجربته النفسية ؛ ونحن لا نحس فى حنين عبد القادر انفعاله ، وحرقة جواه بذلك الحب الذى يصوره وإذا كان ثمة شيء من ذلك ، فهو تصوير ظاهرى لم ينزل به إلى طوايا نفسه ، لنقف على أثره ، قال يتشوق إلى زوجته :

وقد هالنى ، بل قد أفاض مدامعى
وأضنى فؤادى ، بل تعدّى عن الحـــدّ
فراق الذى أهـواه ، كهلًا ويافعـاً
وقلبى ، خَلِيٌّ من سعاد ؛ ومن هنـد
فحلت محلَا ، لم يكن حلَّ قبلهـا
وهيهات أن يحللْ به الغير ، أو يجدى
وقد عرّفتنى الشوق من قبل ، والهـوى
كذا والبكا – ياصاح – بالقصر والمد (١)

ولو سرنا مع الشاعر نستقرىء أساليبه سوف نرى أنه يميل فى أكثرها إلى الأسلوب الإنشائى ، وهذا الأسلوب أليق بمواقفه ، لأنه كان فى موقف الثورة والرفض ، وهذا الموقف يتطلب الأسلوب الإنشائى لأنه أدخل فى التعبير عن الانفعال الغاضب ، والعاطفة الوالهة من الأسلوب الخبرى ، وأشد تأثير .

ولقد ذهب ممدوح حقى فى تقديمه لديوان الأمير عبد القادر مذهباً آخر فى تقييم أسلوب شعر الأمير الجزائرى من حيث القوة والضعف ، ومن حيث الخضوع لسيطرة الألفاظ ، والشغف بالزينة اللفظية ، والإسراف فى التصنع وفى ذلك يقول : « إن ثمة فرقاً كبيراً بين عبد القادر وبين شعرائنا المتقدمين

---

(١) الديوان : ٧٨ . (ط الثانية) و(: ٤٥ ط ـ الأولى) .

كالمتنبي والبحترى وأبى فراس .. وغيرهم ، ثم يزيد تأكيداً ، فيقول : بل إنه لا يرقى إلى شعراء الطبقة الثالثة كصفى الدين الحلى ، وابن نباتة والطغرانى ، ولكنه يمثل شعراء عصر الانحطاط فى آخره تمثيلا حسناً »(١) .

حقيقة ، لا يرقى شعر الأمير عبد القادر إلى مرتبة شعراء الفحول كالمتنبي وأبى فراس والبحترى .. لأن هؤلاء الشعراء قد منحوا شعرهم جمال الصورة ودقة الأداء ، ومنحوا المشاهد منطلقات لخلجات وجدانهم ، فرأينا الخيال والتشخيص والحركة ، وتلك أهم مقومات التبريز .

وإذا كان شاعر كأبى فراس قد جاشت نفسه بعاطفة الحنين إلى ربوع منبج ، حيث مسقط رأسه ، وملاعب طفولته ، فأتحفنا بهذا الإبداع حينما حيل بينه وبين وطنه ، فى أثناء أسره ببلاد الروم ، كما فى قوله :

قفْ فى رسوم المستجـــا ب ، وحيِّ أكناف المصلى
فالجوْسَقُ الميمون ، فالسّقيا بها ، فالنهر .. أعلى
تلك .. المنازل .. والملا عب ، لا أراها الله ، مَحْلا
أوطنتها زمن الصبـــــا وجعلت منبج لى مَحَـلا
حيث التفتُ رأيت مـــا ءً باردًا ، وسكنتُ ظلا(٢)

فإننا لم نقع فى ديوان الأمير عبد القادر على بيت واحد يشير إلى حنينه إلى الجزائر بصفة عامة ، وإلى مسقط رأسه بصفة خاصة ، وإخال فترة الأسر — مع أنها طالت قرابة خمس سنوات — كانت أفقر فترة فى حياته الشعرية ، وكنا نتوقع أن نجد نتاجاً مليئاً بالتجربة والخبرة والشعور فى فترة الأسر ، ولكن شيئاً من ذلك لم يقع .

أجل ثمة حنين إلى الزوجة ، ونشير هنا إلى أن الزوجة لديه تحل محل الأم

---

(١) انظر : مقدمة الديوان .
(٢) الديوان :

عند أبى فراس ، لأن الأمير عبد القادر صحب أسرته معه إلى المنفى من : الزوجة والأولاد ، والأم . وهذا التشوق والحنين الذى يصادفنا فى ديوانه للزوجة لم يكن فى أثناء أسره ، ولكن ذلك وقع وهو طليق . حينما ذهب إلى استنبول يرجو الخليفة أن يأذن له فى الإقامة بدمشق ، فقال :

وإنى — وحقّ الله — دائم لوعــة ... ونار الجوى ، بين الجوانح فى وَقْد
غريقٌ ، أسير السّقم ، مكلوم الحشا ... حريق بنار الهجر ، والوجد والصدّ
غريقُ حريق ، هل سمعتم بمثل ذا؟ ... فنى القلب نار ، والمياه على الخد
حنينى ، أنينى ، زفرتى — ومضرتى
دموعى خضوعى قد أبان الذى عندى(١)

وثمة حنين للأولاد ، ولكنه لم يقع فى الأسر ، ولكنه وقع بعد الأسر ، وكان الشاعر قد سافر فى رحلة إلى فرنسا بعد فكاك أسره عام ١٢٧١ هـ ، وترك أسرته فى (بروسة) بتركيا ، فبعث إليهم على جناح الخيال بإحدى مقطوعاته :

أحباب قلبى ! ! كم بينى وبينكمُ
من أبحر ، وصفها ، قد دقّ عن حدّ
تحار فيها القطا ، والعىّ يدركهــا
حتى الجهات بها ، تخفى عن القصد
ما كنت أدرى بأن الدهر يُبعدكم
عنى ، ويتركنى من بعدكم وحدى

---

(١) الديوان : ٤٤ .

قد خانني الصبر ، ما أجدى بمنفعةٍ
سيل المدامع ، قد سالت على خدّى (١)

وثمة حنين للأهل والأصدقاء ، ولعله هو اليتيمة الوحيدة التى قالها وهو فى الأسر ، ولذلك انثال فيها أنين الشاعر ، واضطرم وجدانه بصدق ، لأنه كان ينفس فيها عن كبد حرى ، وبدا وكأنه فى عتاب مع نفسه ، ومع أصدقائه ، ومع الأقدار التى حالت بينه وبينهم ، ولقد وضحت فى تلك اليتيمة أبعادلم نلمسها كثيراً فى غيرها من مقطوعاته ، فثمة شعور بالقسر والقهر ، وثمة مرارة وآلام ، وثمة توغل فى مأساة البشر ، ولجوئه إلى عفو السماء ، وثمة ألاعيب استعمارية تغريه بالانزلاق ، وتحبب إليه بيع الأهل والأوطان ، وثمة لمسات من خيال فيها جدة ، وإن كانت لم تتحرر تماماً من وطأة القديم ، حتى إنه ليخيل إلينا أن عبد القادر أصبح قادراً على اكتشاف أسرار نفسه عندما انطلق من ربقة التقليد ، والتراث القديم ، والزخارف التى قصر همه عليها ، محاولا أن يستفيد مما قاله السابقون بأسلوب آخر .

فكلما توافرت له دواعى العطاء ، وغلبته الأشواق هاجت عواطفه ، فانطلقت ألحانه تتهادى ، تحمل مرارة النوى ، وزفرات النفس الحبيسة :

ماذا على ساداتنا ، أهل .. الوفا
لو أرسلوا طيف الزيارة ، .. فى خفا
يترصد الرقباء ، .. حتى يغفلوا
ويكون مانع وصلنا ليلا ، غفا
فإذا تمكنت الزيارة خفيةً
يأتى مواعد وصلنا ، .. متلطفا
ويكون قبل حلوله ، .. أفرشته

---

(١) الديوان : ٤٧ .

خدى وطاءً للنعـال : وللحفـا

ويكون بيت نزولهم قلبى الـذى

- وحياتهم - من حبّ غيرهم ، عفا

ضيف ، له نُزُل لدىّ . كرامـة

كبدٌ ، شواها البعد ، فى جمر الجفا(١)

وها هو ذا يصف آلامه ، ويتحدث عن الحسرة والكابوس الذى ينوء به جسمه ، وهذه الحسرة شعور طبيعى عند فارس ألف القيادة والزعامة . ثم يحس بأن حبل المجاهدين أخذ يتصرم من حوله ، ويولون الأدبار ؛ حتى أشقاؤه : سعيد ومصطفى وحسين فقد خذلوه فى ساعة الشدة ، وتلفت من حوله ، وقد سيطرت عليه الوحدة والإحساس بالغربة ، فلا يجد من يخفف وجيب نفسه ، فيلهج بقوله :

ورمى الدهر بعينى أسهما

مذ نـأيتم ، لا أرى فيها أحـد

مذ ترحّلتم ، أذبتم .. مهجتى

ودموعى ، فائضات ، من كمد

فنى الصبر ، ولم يفن الجوى

ما أراه فانيا ؛ حتى الأبد (٢)

ثم يسرع إلى دار الخلافة بعد إطلاق سراحه ، ويرى فيها كعبة قلبه الخفاق ، فهو يعبر عن شعوره بالتحرر والخلاص من الأسر ، وتلك كل أمانيه ، وأنه قد غدا بمأمن من كل مكروه ، لأنه حل فى حمى الخلافة ، وهو

---

(١) الديوان : ٩٩ .

(٢) الديوان : ٨٩ .

أمنع من حمى مكة ، وأنه سوف يبوح بدخائل نفسه لا يخشى فى الحق لومة لائم :

قد طال ماطمحت نفسى ، وما ظفرت
لكنّ للوصل ، أوقاتاً وآجالا
اسكنْ فؤادى ، وقرّ الآن فى جسدى
فقد وَصَلت ، بحزب الله أحبالا
هذا المرام الذى ، قد كنت ، تأمله
فطبْ مآلًا بلقياه ، وطب حالا
وعش هنيئاً فأنت - اليوم - آمن مِنْ
حمام مكة ، إحراما واحلالا
أَمِنْتَ من كل مكروه ، ومظلمةٍ
فبُح بماشئتَ : تفصيلًا واجمالا
هذا مقام التهانى ، قد حللتَ به
فارتع ، ولاتخش بعد اليوم إنكالا(١)

ومن الغريب أن عبد القادر الذى عرفناه بطلا مؤمناً بوطنه فى أحلك المواقف ، وثورياً صامداً فى وجه جحافل الغزو الفرنسى ، قد هدأت ثورته بعد افتكاك أسره ، وكأنه كان يتعجل الانطلاق والحرية لا لوطنه ، بل يتعجلها لنفسه ، وهو لا يؤوب إلى الجزائر ، وإنما يطير إلى دار الخلافة ، وكنا ننتظر منه أن يسرى عن كبده المقروحة كما قال : « جملة وتفصيلا » فيفضح مساوىء الاستعمار ، أو يرفع سلاح الكلمة بعد أن وضع سلاح الرصاص والمدفع ، ولكن أول ما فكر فيه وشغل باله هو : تمجيد السلطان عبد المجيد ، والدعاء له .

---

(١) الديوان : ١٠٦

ولعله من الفئة التى كانت تنظر للدولة العثمانية نظرة التقديس والولاء ؛ لأنها بحسب ظنه المعقل والسياج الذى يحفظ وحدة المسلمين ، ولا يرى بين الأقطار الإسلامية من يستطيع أن ينهض بعبء الذود عن الإسلام والمسلمين غير تركيا ، لأنها أقواها . وأقدرها على مواجهة مطامع الدول الاستعمارية »، ولذلك فهو يعلق آمالا كباراً عليها ؛ لعلها أن تعمل على تخليص التراب الجزائرى من براثن فرنسا . وفيما أعلم فتلك هى الكلمة الوحيدة التى فاه بها مغلفة فى هذه السبيل :

عبدُ المجيد ،حوى مجدا ، وعزَّ عُلا	وجلَّ قدراً ، كما قد عمَّ أنوالا
كهف الخلافة ، كافيها ، وكافلها	وما عهدنا له فى القرْن :أمثالا
ياربّ ، فاشدد على الأَعداد وطأَته	واحم حماه ، وزده منك إجلالا
وابسط يديه ، على الغبراءِ قاطبَةً	وذلِّلن . كل من فى الأَرض إذلالا
فالمسلمون بأَرض الغرب شاخصة	أَبصارهم ، نحوه يرجون إقبالا(١)

لا شك أن الأمير عبد القادر رمز حى من رموز النضال الجزائرى على طول التاريخ وأجدر به أن يظل حياً فى نفوسنا !! ولكن ستبقى بعض علامات الاستفهام التى يدور من حولها الدارسون ، والتى تخول لهم أن يقولوا لماذا لم يعاتب الأمير الأتراك على إهمالهم أمر الجزائر ، وتركها لقمة سائغة فى يد فرنسا ؟ ولماذا لم تقف إلى جانبه فى نضاله ، وتشد أزره ؟

ولماذا لم يول وجهه شطر بلاده ، ولماذا لم يذكر آلام اغترابه وابتعاده عنها ، ولماذا لم نر أشواقه — ولو مغلفة — كهذه المناجاة اليتيمة التى قالها فى أسره :

أأهل طيبة ، مالكم لم ترحموا	صباً ، غدا لنوالكم ؛ متكفِّفا

---

(٢) الديوان : ١٠٦ .

لاتجمعوا بين الصدود، وبُعدكم … حسبى الصدود ، عقوبة ،فلقدكفى
لم أدر شيئاً ، قبل معرفة الهوى … حبى لكم ما كان قط— تكلفا(١)
ما بالهم ياصاح ، .. لم يتذكروا … صبًّا كئيباً ، فى المحبة مدنفا
ما قيل : ذاك أسيرنا وقتيلنا … بين العوادى ، والأَعادى ، مثقفا
قلبى الأَسير لديكم ، والجسم فى … أَسر العداة ، معذباً ومكتفًا
حاشاكم — لجميل ظنى .. فيكم — … أن تُشمتوا فىّ العدوّ المرجفا
ولطالما لام العزول بحبكم … وأَطال عتبى ، ناصحاً ، ومعنّفا
ويودّ لو أَنى سلوت هواكم … فيكون لى خلا ، وفيا ، منصفا(١)

أهو عدم ظهور العاطفة الوطنية ، وأن مدلول الوطن والوطنية لم يتضحا فى الأذهان وقتئذ بمدلولهما الحديث ، أم أن الشعور بالرابطة الاسلامية كان قوياً غلاباً بحيث تبدو كل دار من دور الإسلام وكأنها وطن للمسلم ؟

أم هى كلمة الشرف التى أعطاها الأمير لفرنسا ، وغدت لديه بمثابة العقيدة ينبغى ألا يثلمها ؟ أم هى كثرة ما عانى من خذلان الناصر والمعين ، وتقاعس ملوك المسلمين عن معونته وتأييده ، وكيد جيرانه له ، مما جعل عزيمته تفتر ؟

ولكن كل ذلك لا يمنع من عاطفة الحنين نحو بلاده ، بل لعله يزيدها توهجاً واشتعالا ، هكذا يحدثنا التاريخ الأدبى عن البارودى وشوقى فى مصر حينما افتك إسارهما ، فعادا إلى وطنهما ، وهتفا من أعماقهما بنشيد العودة فقال الأول :

أَبابل رؤيا العين ، أَم هذه مصر … فإِنى أَرى فيها عيوناً هى السحر(٣)

---

(١) انظر فى هذا البيت إلى بيت كثير عزة الذى يقول فيه :(لم أدر قبل عزة ما البكا).
(٢) الديوان : ١٠١ .
(٣) الديوان : ٢/١٤٤ (ط ـ دار المعارف ١٩٧١) .

وقال الثاني :

ويا وطني لقيتك بعد يأس كأني قد لقيت بك الشبابا(١)

وعن رفيق المهدى فى ليبيا . حتى إنه ليغمض الطرف عن كل ماعاناه من عسف ، لأن أمله الذى كان يصبو إليه . هو العودة لوطنه :

رجع المطوح من بعاده عاد الغريب إلى بلاده
الحب يفعم .. روحه والشوق يلهب فى فؤاده(٢)

وما لنا نذهب بعيداً . وبين يدينا أديب وشاعر جزائرى آخر هو البشير الإبراهيمى ، يسجل أحاسيسه . وشعوره بفرحة العودة ،واللقاء ، بل كان فناناً وفيلسوفاً فى كلمته ، كان فناناً حينما أحس بأن الحرية لا تخضع لغير سلطان الحق ، وأن الفن لا يخضع لغير سلطان الجمال ، وأن الحق والجمال : هما رسالة الفنان ، وهما رسل الحضارة ، ودعامتا الإنسانية ، ولذلك يأبى إلا أن يسجل أهازيج نفسه حرة طليقة . ولو كانت سهماً مصوباً إلى قلب الاستعمار ، ونشيداً ستظل تردده الأجيال ، هذا هو المسافر . وهذا هو الشريد يوم عاد إلى وطنه .

وكان فيلسوفاً ومفكراً ، حينما تجاوز الواقع . فالحب ليس مجرد حنين ، وليس مجرد شوق ، ولكنه بناء . وتطوير يحقق العدالة الاجتماعية ، ورمز لقيمة ، وما أكثر القيم والمثل .

٣ ـ أسير أغمات :

هو المعتمد بن عباد الذى ساس أمر إشبيلية فى عهد ملوك الطوائف ، وقد ورث الملك عن آبائه بنى العباد الذين كانوا يمثلون النزعة الأرستقراطية

---

(١) الشوقيات : ١/٥٠ .

(٢) الديوان ١/٢٧(تحقيق محمد الصادق عفيفى) ط ـ مؤسسة المطبوعات الحديثة ١٩٥٩

بربوع الأندلس ، وكانت الأيام تخبيء له مصائب جسام ، بدأت بخصومته مع ألفونس السادس ملك الفرنجة الذى كان يعد العدة للتخلص من ملوك الطوائف ، ولما شعر المعتمد بالخطر ، استنجد بيوسف بن تاشفين أمير المرابطين ، فلبي نداءه ، وعبر إلى الأندلس ، ورد عنها خطر الفرنجة بمعاونة ابن عباد فى معركة حاسمة عرفت باسم (معركة الزلاقة) ، ثم قفل راجعاً إلى مراكش(١) .

ولكن ألفونس ما لبث أن جمع شمل جيوشه ، وعاد يهاجم المسلمين ، فلجأ ابن عباد ثانية إلى طلب المعونة من ابن تاشفين ، فلبى الدعوة ، وعبر ثانية إلى الأندلس ، ولكن لا ليقاتل الفرنجة ، بل ليخضع الأندلس لسلطانه ، ويستأثر بها لنفسه ، وقد ساعده على ذلك تفرق كلمة ملوكها ، وكثرة خيراتها فراح يحتل المدن تباعاً ، وبخاصة بعد أن أفتاه فقهاؤه بغزوها ، ولم يكن لابن عباد أو غيره من ملوك الطوائف حيلة فى ذلك ، لأن الوضع الاجتماعى كان مفككاً ، ولأن التاريخ كان يعمل بمعزل عنهم(٢) .

وهكذا انهار عرش المعتمد ، لا لأنه كان ضعيفاً عاجزاً ، أو سادراً غارقاً فى اللهو إلى أذنيه ، ولا لأن المرابطين خانوا العهود والوعود ، وخدعوا المعتمد وغيره من أمراء الأندلس ، كلا ، وإنما لأن كل شيء كان يؤذن بانهيار هذا العرش ، لأن النظام السياسى الذى كان يسود فى عصر ملوك الطوائف أصبح عاجزاً عن الثبات والبقاء .

فجر الرحيل :

اقتيد الملك المخلوع أسيراً إلى طنجة ، ثم إلى أغمات ، حيث قضى بقية حياته رهين السجن إلى أن فارق دنياه ، ونقع على أبيات لابن اللبانة يصور فيها أول مشهد من مشاهد هذا الملك الأسير ، وهو مشهد الرحيل ، فيصوره لنا وهو يجتاز باب الغربة والتشريد بعدما خبت الآمال ، وتحطم المجد الباذخ ، كما يعكس الحالة النفسية التى غشيت الشعب الأشبيلى

---

(١) انظر : عيون البصائر (العودة) .

(٢) انظر : المعتمد بن عباد لصلاح خالص : ١٧٨ .

من قلق واضطراب ونحيب : وهو يشيع رمز سيادته وسلطانه إلى نهايته المحتومة ، بقلوب جريحة ، وعيون دامعة ، وصراخ ملأ أجواز الفضاء :

حان الوداع فضجّت كل صارخة
وصارخ ، من مفداة ، ومن فاد
سارت سفائنهم ، والنوح يصحبها
كأنها إبل يحدو بها ... الحادى
كم سال فى الماء من دمع ، وكم حملت
تلك القطائع من قطعات أكباد(١)

ولنترك ابن اللبانة ، ونخلو إلى ابن عباد ، وإلى أشعاره التى قالها فى أغمات لنقف على بعض مظاهر الأسى والحنين ، وفواجع الاغتراب والقهر ، فنرى أنها أشعار تتسم بالمرارة والألم المبرح ، وتكشف لنا النقاب عن شعر إنسانى خالد ، يمثل النفس الكبيرة التى كانت تنوء تحت ذل الإساء، وشراسة القيد :

قيدى أما تعلمنى .. مسلما
أبيت أن تشفق أو ترحما
دمى شراب لك ، واللحم قد
أكلته ، لا تهشم الأعظما(٢)

وإذا كنا قد قررنا : أن فترة السجن بالنسبة لأبى فراس الحمدانى قد أرفدته بالجديد ، وأخصبت شاعريته ومواهبه ، فإن هذا القول ينطبق على المعتمد إلى أبعد آفاقه ، فقد ألهمته هذه المحنة أجود نتاجه الأدبى ، ومنحت هذا النتاج قيمة عظمى من حيث المستوى الجمالى والعاطفى ، ومن حيث

---

(١) الشعر الأندلسى لجارسيا غومس : ١٠٩ ، وقلائد العقيان : ٢٥ .
(٢) ديوان المعتمد :

المستوى الإنسانى ، لا نجدها فى شعره السابق على المنفى ، وفى ذلك تقول هيلدا شعبان : « أما الشعر الذى شهر المعتمد ، ورفع منزلته الأدبية ، بل وضعه فى مصاف الشعراء المجيدين ، فهو ذلك الذى نظمه بعد محنته ، وأثناء أسره فى أغمات أربع سنين ، فقد كانت آلامه ، وما لاقاه فى السجن من ذل الأسر ، وضيق العيش ، باعثاً على استنهاض ملكة الشعر فيه . ومنبعاً من منابع شعره ، نجد فيه المعانى الغزيرة ، وتتدفق منه عاطفته فتسيل شعراً وجدانياً مؤثراً ينفث فيه المعتمد بعض بؤسه وآلامه ، ونجد فى قوله عزاء وتسلية عن أحزانه »(١) ، فالدهر الخئون قد قسى عليه بضرباته ، وأصابه فى السويداء من فؤاده ، وعرى نفسه ، وأزاح عنها رداء الملك ، والجاه العريض ، فبدت لنا على طبيعتها ، حتى إنه ليستنكر صولة المقادير ، وسخرية الدهر :

قُبِّح الدّهر ، فماذا صنعا
كلما أعطى نفيساً نزعا
قد هوى ظلما بمن عاداته
أن ينادى كل من يهوى (لعا)(٢)

وهو يصور بقلب مفطور انتكاس حاله من السؤدد إلى الحضيض ، ومن السيادة إلى الذل ، ومن الغنى إلى الفقر ، ومن السرور والبشر إلى العبوس ، وما إلى ذلك من متناقضات الحياة التى رمى بها :

وأنا اليوم رهن أسر وفقر
مستباح الحمى ، مهيض الجناح
لا أجيب الصريخ إن حضر النّا
س ، ولا المعتفين يوم السماح

(١) المعتمد بن عباد ، الملك الشاعر لهيلدا شعبان : ١٤٩ .
(٢) ديوان المعتمد : ١٠٨ ، والمعجب للمراكشى : ١٠٢ .

عاد بشرى الذى عهدت عبوسا
شغلتنى الأشجان عن أفراحى(١)

ولنستمع إليه وهو يصور مرارة الفقد والاغتراب . وقد شارك الطبيعة والحمائم فى كوامن الأشجان . ولواعج الذكرى : فتشتد الوطأة على نفسه . وبخاصة عندما ناحت القمرية على فنها فذكرته بولديه : (يزيد — والفتح) ، فى هذه الوحدة القاسية ، حيث لا أنيس ولا سمير ، فبكى الأعزة ، وحن إلى الألاف :

بكتْ أنْ رأتْ إلفين ضمّهما وكْر ... مساءً ،وقد أخنى على إلفها الدّهر
بكت لم تُرق دمعا ،وأسبلت عبرة ... يقصر عنها القطر مهما هى القطر
وناحت وباحت ،واستراحت بسرّها ... وما نطقت حرفاً يبوح به سرّ
فما لى ،لا أبكى ،أم القلبُ صخرة ... وكم صخرةٍ فى الأرض يجرى بها نهر
بكت واحدًا لم يُشجها غيرُ فقده ... وأبكى لألّاف عديدهم.. كُثْرُ(٣)

وتتكالب عليه المصائب ، وتنطوىء أشعة الأمل فى صدره ؛ فيزداد وهج نفسه إخلاصاً فى التعبير ، وتدفقاً فى الشعور ، وإصراراً على البكاء ، فيلجأ إلى المقارنة بين ماضيه المشرق ، وحاضره المقيم ، بين حياة المجد والعز ، وحياة القيد والأسر ، التى تهد الكبرياء ، وتميت الكرامة ، فيسيل وجدانه أسى ، لما يراه من تضييق ابن تاشفين عليه وإذلاله ، ولم يعامله باعتباره ملكاً ، وإنما نظر إليه كعبد تافه ، عليه أن يكدح ليعيش ، ومن ثم اضطرت بناته إلى أن يغزلن للناس طلباً للرزق ، وأن يعشن عيشة السوائم حافيات عاريات ، لا يستر عوراتهن إلا خرق بالية ، فأين هذا من خلع الملك ، وبساط العز ،

---

(١) الديوان : ٩٤ .
(٢) الديوان : ٦٨ ، وقلائد العقيان : ٢١ .

إن ذلك كله كان حافزاً لتشوقه للماضى السعيد ، فتفتق وجدانه الصديع عن هذه العواطف الحرى :

فيما مضى كنتَ بالأعياد مسروراً ... فجاءَكَ العيد فى أَغماتَ مأسورا
ترى بناتك فى الأطمار جائعة ... يغزلنَ للنّاس ، لايملكن قطميرا
بَرَزْنَ نحوك للتسليم خاشعة ... أبصارهنَّ حسيرات . مكاسيرا
يطأْن فى الطِّين ، والأَقدام حافية ... كأنّها لم تطأْ مسكاً .. ، وكافورا(١)

وتشتاق نفسه إلى الحرية ، وتحن إلى سالف العهود من الانطلاق ، إنه يغبط أسراب القطا ، وهى تمرح فى سماء أغمات حرة طليقة ، وهو رهين سجنه ، مشدوداً إلى أغلاله ، فيرتفع إحساسه إلى درجة من الشفافية ، والسمو الإنسانى ، ويصفو جوهره فلا حسد ، ولا حقد ، ولكنه حنان الأبوة ، وعاطفة الخير تبكى للمعوزين ، وقد ذاق العوز ، وتألم للبائسين وقد ذاق البؤس ، وتأسى لمرارة البعد ، وقد كتبت عليه الأقدار أن يعيش طريداً بعيداً عن الأهل والأصحاب ، إنه يتكىء على الواقع الغنى ، لخلق الجو التاريخى الذى يسحق فؤاده :

بكيتُ إلى سرب القطا إذْ مررنَ بى ... سوارحَ ، لاسجنٌ يعوق ،ولا كَبْلُ
ولم تك – والله المُعيذ – حَسَادةً ... ولكن حنيناً ، أَنَّ شكلى لهاشَكْل
فأَسرح ،لا شَمْلى صَديع ،ولاالحشا ... وجيعٌ ، ولاعيناى يبكهما .. ثُكل
هنيئاً لها أَن لم يُفرّق .. جمعها ... ولا ذاقَ منها البُعدُ من أهلها أَهل
وإن لم تبتْ مثلى تطير قلوبُها ... إذا اهتزّباب السجن أَوصَلصل القفل
وما ذاك مما يعترينى .. وإنما ... وصفت الذى فى جبّلة الخلق من قبل
لنَفْسى إلى لُقيا الحِمام تَشوّق ... سواءَ يحبّ العيش فى ساقه حجل

---

(١) الديوان : ١٠٠ ، وقلائد العقيان : ٢٥ ، وشذرات الذهب : ٣٨٨/٣ .

أَلا عَصَم الله القطا فى فراخها فإن فراخى خانها الماءُ والظِّلّ(١)

والوحـــدة سم زعاف ، والقيود غل ثقيل على النفوس الحرة ؛ لقد ألح عليه الإحساس بالغربة ، وخنقته الوحدة القاتلة ؛ وكان يزداد هذا الإلحاح ، إذا ما عاده أحد خلانه القدامى ، أو شعرائه السابقين ، وتلك أبيات من قصيدة كتبها إلى ابن حمديس الذى ظل يحفظ له الود ، وكان قد زاره فى منفاه :

غريبٌ بأَرض المغربين أَسيرُ سيبكى عليه منبرٌ وسريرُ(٢)
وتندبه البيض الصوارم والقنا وينهلُّ دمعٌ بينهنّ غزير
سيبكيه فى زاهيه والزّاهر الندى(٣) وطلابه والعرف ثم نكير(٤)

وفى وسط هذا الظلام الدامس ، واستحكام حلقات الأسر ، وضياع مقومات العدل والإنصاف ، كانت تجول بين جنبات صدره أصوات الأمانى الحلوة ، وتراوده الأطياف الجميلة ، فينسى قيده ، ويعيش لحظات مع هذه الأحلام علها أن تخفف ثوران نفسه ، وتنسيه جدران سجنه الكالحـــة :

فيا ليت شعرى هل أَبيتنّ ليلةً أَمامى وخلفى روضة وغدير
بمنبتة الزيتون مورثة العـلا تغنّى قيان ، أَو ترنُّ .. طيور
بزاهرها السامى الذرا جاده الحيا تشير الثريا نحونا .. ونشير
ويلحظنا الزّاهى ، وسعد سعوده غيورين ، والصب المحب غيور

---

(١) ديوان المعتمد : ١٢ ، وشذرات الذهب : ٣٨٩/٣ .

(٢) المنبر : كناية عن الأدب ، والسرير : كناية عن الملك .

(٣) الزاهى والزاهر : قصران من قصور المعتمد .

(٤) ديوان المعتمد : ٩٨ ، وقلائد العقيان : ٢٤ .

تراه عسيراً أم يسيراً مناله ؟ ألَا كل ما شاء الإله يسير(١)

ثم تتكاثر هذه الأحلام ، ويغيب فى سويدائها ، فيطير على جناح الخيال ، ويعالج المضامين الإنسانية ، فتنبض بالعواطف النبيلة التى جاشت بها أوتار مشاعره ، عواطف الحب والرحمة والأخوة :

غِربان أَغمات لا تعد من طيبة من الليالى ، وأفنانا من الشجر

كما نعبتنّ لى بالفأل يعجبنى مخبرات به عن أَطيب الخبر

أن النجوم التى غابت قد اقتربت سنا مطالعها تسرى إلى القمر

علىّ أن صدق الرّحمن ما زعمت ألا يروعن من قوسى ولا وترى

والله والله لانفرّت واقعها

ولا تطيرت للغربان بالعور(٢)

ويعقب الدكتور صلاح خالص على مظاهر التجديد والتطور الذى لحق شعر ابن عباد خلال فترة السجن ، فيقول : «كان من نتيجتها أن ظهر المعتمد الشاعر فى أروع حلله ، وأجمل نتاجه ، والتى لولاها لكان من المحتمل ألا يدخل فى عداد الشعراء ، صحيح أن المعتمد لايزال سهل الأسلوب ، أميل إلى السلاسة والرقة منه إلى الرصانة والمتانة ، وأن المحسنات البديعة والبيانية لم تكن قليلة الظهور فى شعره ، إلا أنها سلاسة ورقة تنسجم مع عواطفه الرقيقة ، وتلائم مشاعره الحزينة المتدفقة ، ومحسنات لم تطمس أفكاره .

أضف إلى هذا أن الشيء الجديد الذى ارتفع بشعره ، وأكسبه قيمة فنية لم نكن نراها فى الكثير من شعره الذى نظمه أثناء حياته فى إشبيلية ، هو الشعور الصادق ، والإخلاص فى التعبير (٣) .

---

(١) المصدر السابق : ١٠٠ .

(٢) ديوان المعتمد : ١٠٠ .

(٣) المعتمد بن عباد : ٢١٢ .

٤ — سجن بربروس :

هو الشاعر الجزائرى مفدى زكريا ، وقد سيق إلى سجن بربروس ، ويعتبر أضخم سجن فى الجزائر وأبشعها ، وكان محط نزول الأحرار ، والثائرين من أبناء الجزائر ، وقد قذف جلادو فرنسا بالشاعر إلى إحدى زنزاناته العفنة فى خلال عام ١٩٥٥ ، فهاجت الخواطر فى صدره ، وأخذ يصور ما لقيه من ويلات ، ويردد « سيان عندى هذا السجن أوهذا القصر » : لايضيرنى إن بقيت أبوابه مفتوحة على مصراعيها أم أحكموا رتاجها ، ولاتؤلم نفسى هذه السياط التى تلهب جلدى ، أوقطع النيران التى يكوى بها بدنى ، وانى سأظل أمينا على الأسرار . وفياً لثورتى ، لا أنبث ببنت شفة ، مهما قاسيت من صنوف العذاب التى قد تحل عقدة لسان الضعفاء :

سيان عندىَ ، مفتوح ومنغلق ياسجن ، بابك ، أم شُدَّت به الحلق
أم السياط ، بها الجلّاد يُلهبنى أم خازن الدار ، يكوينى فأصطفق
سرى عظيم ، فلا التعذيب يسمح لى نطقاً ، ورب ضعاف دون ذا نطقوا(١)

ونرى أن التمرس بالثورة ، والإيمان بالحرية ، قد منحا الإنسان العربى قدرة كبيرة على النضال والثبات أمام بطش الاستعمار ، وعنف الإرهاب ، فقد زج بالشاعر فى السجن كغيره من مناضلى الجزائر ، وهو يسائل السجن :

يا سجن ، ما أنت ؟ لا أخشاك ، تعرفنى
من يحذق البحر ، لا يُحذق به الغرق
إنى بلوتك فى ضيق ، .. وفى سعة
وذقت كأسك ، لا حقد ، ولا حنق(٢)

---

(١) الديوان : ٢٠ .
(٢) الديوان : ٢١ .

ونرى أن السجن لم يستطع أن يسكت صولة الكلمة الحرة ، وعذوبة الأناشيد الثورية ، ونحس أننا مازلنا نسمع أصداء أصوات تصل إلينا من الماضي من خلال أوتار مفدى زكريا ، هى أصوات المتنبي الغاضبة ، وهو يقول :

أنام ملءَ جفوني عن شواردها
ويقتتل الخلق جرّاها ويختصم(١)

فيقول مفدى :

أنام ملءَ عيوني ، غبطة ورضى
على صباحيك ، لا هم ولا قلق
طوع الكرى ، وأناشيدى تهدهدنى
وظلمة الليل ، تغريني فأنطلق(٢)

ويبدو للشاعر أن يتجاوز الواقع « فينساب فى ملكوت الله سابحاً » على طيف الخيال مخترقا جدرا ن السجن ، ومحلقا فى سماوات الإلهام ، ولن تتأتى له هذه الرحلة فى تجاوز الواقع إلا إذا طوى خواطره فى رسائل النجوى ، فإنه يستطيع آنذاك أن يعانق حبيبته فى خفية عن أعين الرقباء والحراس ، وما حبيبته إلا الجزائر التى رمز اليها (بسلوى) :

وربّ نجوى ، كدنيا الحب دافئة — قد نام عنها رقيبي ، ليس يسترق
عادت بها الرُّوح من (سلوى) معطرة — فالسجن ، من ذكر (سلوى) كله عبق
سلوى : أُناديك ، سلوى مثلهم خطأً — لو أنهم أنصفوا ، كان اسمك الرمق

(١) الديوان : ٢٠٠ .
(٢) الديوان : ٢١ .

يا فتنة الروح ، هلا تذكرين فتى ماضره السجن .إلا أنه وَمِق ؟(١)

ولكن لماذا يحاول الشاعر أن ينطلق من وراء حجاب . ولماذا يتوسل بهذه النجوى ، أمن أجل أن يزول إحساسه بالغربة والوحشة : أمن أجل أن يزول إحساسه بالوحدة ، كلا . فالإحساس بالغربة والوحدة يمكن له أن يتحمله فى جلد وشجاعة ،وأن يتجرع كأس الصاب محتسبا صابرا . ولكنه يريد أن يعود من أجل النضال ، واختراق خطوط القتال . تحت جنح الليل ، ليسترد حقه المسلوب ، وهو بهذا رضى النفس « وليس ثمة من ولاملق » :

وأنت يا سجن ، لو أفلتُّ ناصيتى
رأيتنى ، لخطوط النّار أخترق

لا أبتغى العزّ إلّا فى مغامرة إن السماوات ، للمقدام تنفتق
روحى ،وهبتك ياروحى ،فدا وطنى زُلفى إلى الله ، لا منٌّ ولا ملق
وإن جَفَانى ذوو القُربى،فلا عجبٌ إن النُّبوة فى أوطانها خَـرق
لا زلت أرعى لهم عهدا، وإن بقيت مثل المُدى ،من جفاهم ،فى الحشا حُرَق
سيذكرون إذا الليل الرهيب سجى وجلجل الخطبُ ،أنى فى الدُّجى فلق
حسبى وحسب أُناسى أنْ غَدَوْتُ لهم عوداً ، يعطِّرهم ، ذكرى وأحترق

ولكنا نلمس من خلال الأبيات أن الشاعر ما يزال منفصلا عن المجتمع ، إذ أن عنصر الذاتية ما برح يسيطر على نفسه ، فالالتحام بينه وبين المجتمع مايزال مبتوتا لما يصل إليه بعد ، ولذلك كانت هذه التضحية تضحية فردية ، وتتسم بروح أبى فراس الحمدانى عندما جأر بقوله : « سيذكرنى قومى.. » وكان حسب شاعرنا إذا كان صادقا مع نفسه ومع واقعه أن يكون عوداً

---

(١) الديوان : ٢٢ .
(٢) الديوان : ١٢٩ .

يعطر لهم الجو بأريجه » ولكن يبدو أن عناوين الصحف التى كانت تصدر آنذاك كان لها أثر كبير فى تفكيره ، وأنه غدا يردد لتلك العناوين والمواقف الإعلامية يضمنها شعره .

وإذا أباح الدارس لأبى فراس أن يتمدح بخصاله ، فإن له فى ذلك مندوحة ، لأن فخر أبى فراس يعود فى جملته لجميل القيم التى كان يأخذ بها مجتمعه ، ويعدها مقاييس لقيم الرجال والأبطال ، بحيث يمكن أن نرتفع بهذه القيم إلى مرتبة (النماذج الأدبية) فهى عظمة فى الأعمال ، وشجاعة فى الحروب ، وانتصارات فى ميادين القتال ، فضلا عن كرم الأخلاق وعلو الهمة ، وحسن الأحدوثة ، والأدب الجم فى المعاملة حتى كان يضرب به المثل فى ذلك .

أما بالنسبة لمفدى زكريا ، فلا أعلم عنه أنه حمل السلاح يوماً ، ولا أعرف عنه أنه سار يوما مع كتيبة فدائية ، ليروى تراب وطنه بدمه ، وأخشى أن تحسب هذه الأبيات من قبيل المبالغة والغرور ، أو تزييف الحقائق ،

ولكننا لا ننكر على الشاعر أنه رفع سلاح الكلمة ، وأنه بهذا السلاح فقط ، قد تبوأ منزلته الأدبية والفنية ، ولا عليه أن يكون صنديداً من صناديد القتال ، أو أسطورة من أساطير التضحية ، فالعبرة بشرح خطرات النفس بصدق وأمانة ، وإظهار ما فى الوجدان .

وكنا نود أيضاً أن يخلص التجربة من الذاتية ، ويجعلها موضوعية اجتماعية ، وأن يخلصها من الفخر ويحيلها إلى مثل عليا من أجل جيل جديد ينعم بنسمات الحرية ، ولا يلاقى مالاقى الشاعر وجدوده من تشرد وضياع ، إنه حينئذ يغدو « عوداً يعطر الجو بأريجه » .

ما أجمل فكرة الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى : إنه يريد الرجعة والعودة بعد انتهاء حياته الدنيا التى أضناها شقاء أمته ، إنه يريد أن يعود (عندليبا) ولكن لماذا ؟ ليذوب الصقيع ، ويبعث الربيع ، وتنعم الأجيال القادمة بالسلام والحرية :

إلهى أعِدْنى ، إلى وطنى عندليب
أُغنى الرّبيع
أُذوّب فى حرقاتى الصّقيع

ثم يعقب بقمة التضحية ويضرب أروع نماذج التفانى فى سبيل مستقبل أفضل ، حينما يقول :

وهكذا انذرت أن أموت
لينعم الصّغار بالسّلام

وهذه الفكرة تترقرق فى شعر بعض الشعراء الجزائرين ، وبخاصة الجيل المعاصر للثورة وما بعدها «إنه الوطن ، والتعلق الشديد بمشكلات البيئة التى يضطرب فيها الإنسان بين أبناء هذا الوطن ، إنه التبشير بالحرية ، والبحث الدائب عن العناصر الأصيلة التى تشكل الشخصية القومية ، إنه الوعى الكامل بقضايا الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، إنه الإحساس الذى يستغرق النفس بمعنى الثورة والأرض والناس»(٢) .

فهذا الصالح باوية يبشر بالحياة ، يبشر بميلاد فجر جديد ، يبشر بإشاعة الصباح يملأ الجوانب المظلمة ، يبشر بالبعث الفكرى ، والدينى ، والاقتصادى ، يبشر بالمعطيات الجديدة فى كل الآفاق :

مثلما ينهلُّ صُبحٌ فى كهوف مُعتمهْ
مثلما ينسكب الإلهام فى عُقم العقول
مثلما يُولد فى التّيهِ اخضرار بعد موت
أو أُفـول

---

(١) أشعار فى المنفى : ٦٥ .

(٢) انظر : مقدمة الربيعى لديوان باوية : ٠٥ .

مثلما يولد فى ليل الضلالات رسول
مثلما يُكشف عن وجه إله ...
بعد كفر أَو ذهول
تفلتُ اليوم اختلاجاتى رياحاً وسيول
أُولد اليومَ مع الشَّمس ،
مع الزَّهر ،
مع الطَّير يغنى للحقول
أَنبتُ اليوم بذوراً فى جفون الأَرض سمرا
طالما نامت حزانى فى ضمير الأَرض حرَّى(١)

٥ — أسير بسكرة :

حينما اندلعت الثورة الجزائرية أُلقى القبض على الشاعر محمد العيد(٢) ، وزج به فى السجن ، ثم أطلق سراحه ، ولكن السلطات الاستعمارية خشيت مغبة الإفراج عنه ، وهى تعلم وقع شعره فى النفوس ، فعادت لتضعه تحت الرقابة ، وفرضت عليه الإقامة الجبرية فى « بسكرة » ، وحرمت عليه حق الاختلاط والاجتماع بعشيرته وأهله ، وظل رهين هذا الأسر حتى انبلج صبح الاستقلال عام ١٩٦٢ .

وفى أثناء هذه الغربة النفسية والجسمية سمع الشاعر — وهو يعانى مرارة الوحدة القاتلة — صوت طائر صغير فى حجم العصفور يعرف فى جهات المغرب العربى باسم (أبى بشير) ، فهاجت كوامن نفسه ، وتجاوب مع هتاف هذا الطائر الذى يستبشر الناس عادة برؤيته وزقزقته ، وتفاءل خيراً ،

---

(١) أغان فضالية : ٧٥ (ط . الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٧١) .
(٢) انظر ترجمة للشاعر بقلم أبى القاسم سعد الله فى كتابه (محمد العيد) .

وشاعت فى جنبات صدره موجة من الفرح والسرور ، وأحس بأن هذا الظلام القاتم ، سينفرج عن قريب ولاشك ، ثم أنشد :

جزمتُ بقربِ إطلاقِ الأَسير غداةَ سمعتُ صوتَ (أبي بشير)
فقمت مرحِّباً بنزيل يُمن عليَّ بكل إكرام جدير
وجئت أَبثُّه نَجْواى سِرًّا وَمَنْ للحرّ بالصوت الجهير
أُناجيه بآمالى .. وحالى وأَستفْتيه عن شعبي الكسير
كما ناجى الأَمير أَبو فِراس حَمَامته بشعر مُستشير
فقلت : أَبا بشير أَنت ضيف قِراك الشِّعر لا حَبُّ الشَّعير
رأَيتك فابتهجت فكن سميرا لمشتاق إلى سَمَر السمير
وواعٍ ما تقول ، وربَّ مُصغ لصوتك ما وعى غيرَ الصَّفير
أَراك أَبا بشير ضيف خير وطائرَ رحمة .. للمستخير
وكل سفارة لك فهى بشرى فأَهلًا بالسِّفارة والسفير
أَرحْ قلبي بزقزقة الأَمانى ومتِّعْنى بمنظرك النَّضير
وأَنْبِئْنى عن الأَمل المرجَّى وحدِّثْنى عن الحدث الخطير
فقال : لقد أَتيتك من بعيد فأَصْغ إلىَّ ، وارْو عن الخبير
كما أَصغى (سليمانُ) قديماً إلى أَنباءِ هُدْهده الصَّغير
سيحمد شعبك العقبي قريباً ويُحرز نصره بيد القدير(١)

ونلمس أن الشاعر قد ذاق مرارة السجن والتشريد فى سبيل تحرير أوطانه ، وكسر أغلاله ، وتنشئة جيل جديد ينعم بنسمات الحرية ، والكرامة ، وأنه طالما استشام بوارق الخير ، ليطفىء أُوار نفسه ، ويسعدها

(١) ديوان محمد العيد : ٤٢٢ .

بالأمانى الحلوة ، فى وقت عز فيه الصديق ، وانتهكت حرية الكلمة حتى صارت سراً ونجوى .

فالتضحية هنا ليست فردية ، لأن الشاعر لم يفكر فى نفسه ، بل كان تفكيره منذ الوهلة الأولى منصرفاً إلى المجتمع والشعب ، فهو يريد أن يسبق الأحداث والزمن ، وأن يستشف حجب الغيب ، ليعلم مصير (شعبه الكسير) .

فثمة التحام بين الشاعر والمجتمع ، حتى أن هذا الالتحام والانصهار الروحى قد حول اتجاهه الفكرى عن المناجاة الرقيقة ، والوشوشة الأليفة ، التى تحكى حرقة القلب المكلوم وما يعانيه فى وحدته المضنية ، إلى جانب النصح والإرشاد ، فانطلق يحض على وحدة الصف ، والدعوة إلى الوفاق ، ويحذر من الشقاق :

سيحمد شعبك العُقبى قريباً
ويُحرز نصره بيد القدير
ويشهد بعثَ دولته فيرضى
ويحظى بالهلالِ المنير ..
إذا كان الوفاق له دليلا
فمجلوبٌ إلى خير .. كثير
وإن كان الشقاق له سبيلا
فمنكوب بشر مستطير

وهنا رفض للواقع القومى ، فهو لايريد هذه الفرقة ، ولاهذه الحزازات والانتهازية التى تمزق الصفوف ، وتفصم عرى الألفة ، وتبعث على الشقاق ، ولكنه يريد الوفاق ليجابه الاستعمار فى مظهر يخشاه ، ولايجد فيه ثغرة ينفذ منها لضرب وحدة الشعب الوطنية ، ويتخذ من ذلك ذريعة للمطال والتسويف.

والشاعر من أجل ذلك يسعى ليصون الغد المنشود ، ولو صار عبداً مسخراً لهذه الغاية :

فقم ،واهتف بوحدته . وحرّض
عليها ، فهى كهف المستجير
وكن عبداً لها ، واطلب رضاها
ولو بالصبر . والذّل المرير

ونلحظ أن تجربة الشاعر قد ارتبطت بمنطق العقل والفكر . واتخذت لذلك الأسلوب الطلبي ، والطابع الخطابى ، وجانبت حرارة العاطفة والانفعال ، لأن شعوره كان منصرفا إلى الجزائر ، لا إلى ذاته . مع أن نموذج أبى فراس كان نصب عينيه وهو يعانى هذه التجربة ، وألمح إليه : (بأنه مناجاة) ، والمناجاة تبتعد فى طريقة أدائها عن الطابع الخطابى ، وألمح إليه : بأنه(شعر مستثير) ، وألوان الاستثارة كثيرة ولكنها فى نموذج الحمدانى ليست إثارة الخطابة أوإثارة التحريض ، ولكنها إثارة الوجد المحترق ، والشوق إلى ميادين الحرية ، والشعور النفسى الحاد بالأنفة والاعتزاز ، وإن كان مغلوبا على أمره ، وهو بذلك يبسط أبعاد التجربة ، وبخاصة فى عمقها البطولى ، فهو فوق البكاء وفوق الانهزام : لأن دمعه فى الحوادث غال .

وفى عمقها الإنسانى ، لهذا تراءات الحمامة للشاعر ، وكأنها« على غصن نائى المسافة عال » ، واختيار التعبير بكلمتى(النأى والعلو) يرمز إلى تلك الثورة النفسية العارمة التى كانت تجتاح فؤاده ، حتى حق لبعض الدارسين أن يجعله شاعر الوجد والانفعال (١) ، بينما كان محمد العيد فى مناجاته تلك شاعر التقرير والحقيقة .

---

(١) انظر مقدمة الديوان تحقيق الدهان ، وأبا فراس لمحسن الأمين ، وشاعر بنى حمدان لبدوى ونماذج النقد لحاوى.

ومن ثم كانت محاولته التى استهدى فيها مقطوعة أبى فراس ، وقصة الهدهد مع سليمان (١) ، هى محاولة للتعبير الواقعى ، ورفضت المنطلق الوجدانى الرومانسى الذى سار فيه أبوفراس ، وتحولت بالشاعرإلى الحقائق الغارقة فى مجال الواقع ، وإلى الوصفية التقريرية ، ولم يكن فيها انفعال كانفعال أبى فراس ، إذ الشاعر حريص على تقرير واقع الجزائر . فهو يسأل :

وأَنبئنى عن الأَمل المرجَّى

وحدّثنى عن الحدث الخطير

والطائر يجيب :

سيحمد شعبك العقبى قريباً

ويُحرز نصره بيد القدير

ولكن الشاعر لايريد أن يسبح بخياله وشعوره مع هذا الأمل الموجود ومن ثم لم يسمح لخياله أن ينطلق مع الآمال ، ولقيثارته أن تتغنى بالأحلام ، فحجب ذلك ، ودلف إلى الواقع المرفوض ، فهو لايريد الأحلام ، ولكنه يسارع إلى طلب الحصول على الاستقلال والحرية ، وهو لذلك يعنى بتطهير المجتمع من الداخل ، تطهيراً سياسيا يحقق استقلاله ، ويتوج كفاحه بالنصر ويشجب فى سبيل ذلك بوادر الشقاق والانحلال ، وكما يلقى التبعة على بنى وطنه ، يحمل فرنسا مسئولية بغيها وظلمها :

لقد شطَّت فرنسا فى أذاهـا

وحطَّتها إلى الدَّرك الحقير

سقتها بالعذاب كئوس صاب

---

(١) انظر سورة النمل : الآيات : ٢٠ – ٣١ .

وآخر سقيها شرب المرير

ولكن أبا فراس لم يلتفت إلى واقع وطنه فى مقطوعته تلك ، التى ناجى فيها حمامته ، ولكنه اتجه إلى ذاته « أيا جارتا : هل تشعرين بحالى ؟ » .

فهنا استغراق فى هموم الذات ، حتى كأن الشاعر يسجل نوعاً من السيرة الذاتية ، تحت وطأة الألم الذى يلتهب بين جوانحه ، فيسقيها بماء الحزن والهموم ، ويصبغها بألوان قاتمة من الكآبة والحسرة ، فيفيض أفق الأبيات فى صوره التعبيرية ، والموسيقية ، والانفعالية بلواعج الوجد ، والإحساس القوى بالضعف والعذاب :

تعالىْ ترىْ روحاً لدىَّ ضعيفة

تردَّد فى جسم يُعذَّب بـال

وإذا رجعنا إلى أبيات العيد فإننا لانستشعر فيها أحاسيس المرارة والألم ، لأنه كان يريد من طائره أن يكون سميراً وأنيساً له« فكن سميراً لمشتاق إلى سمر السمير» ، ثم يرقى فى طلبه ويريد منه أن يكون سفيراً ، وأن يكون مفتيا يستفتيه ويستخبره عن حال الجزائر.

وحقيقة وإن اتفق العيد وأبوفراس فى أن الأفكار كانت مباشرة ولم تلبس غلالة من الجمال الفنى وبديع الصور ، إلا أنها لدى العيد أخذت مسلك الحوار ، وكانت المناجاة بين الطرفين بين الشاعر والطائر ، ففاضت القصيدة بالتفصيل والاستطراد .

ولكنها لدى أبى فراس كانت موجهة من طرف واحد هو الشاعر ، وكانت تسيل من جراحه متلفعة بالظلمة والسواد ، فتخرج وكأنها حشرجة ، تموج بآلامه النفسية ، وتزفر بحرقة وجدانه .

ويذهب بعض الدارسين إلى أنها ليست تصويراً للنفس التى غلبتها الهزيمة على أمرها ، بقدر ما هى تجسيد للمستحيل الذى يعانقه الشاعر فى

أحلامه ، ويتعذر عليه فى واقعه ، لهذا غدت هذه الحمامة ، رمزاً لحمامة الحرية والانطلاق ، رمزاً لحمامة السعادة ، لها جناحا الأمل ترفرف بهما كيفما شاءت لايثقلها قيد ، ولايوثقها أسر.

وهكذا فإن الحمامة كانت وسيلة خارجية للتعبير عن حالة داخلية ، وقد قامت التجربة الشعرية على الصراع بين الواقع والمثال ، الواقع الذى يمثله أسر الشاعر ، والمثال الذى يصوره انطلاق الحمامة الذى يتوق إليه الشاعر (١) .

(١) نماذج فى النقد لإيليا حاوى : ٤٨٠ .

فى

أدب الربيـــع

١ - ربيع شوقي(١) :

[١]

آذارُ أقبَلَ قُمْ بِنَا ياصَاح ... حَيِّ الرَّبيعَ حديقةَ الأَرواح

واجْمَعْ نَدَامَى الظَّرْفِ تحت لوائِه ... وانشُرْ بساحَتِهِ بِساطَ الرَّاح

صَفْوٌ أُتِيح ، فخذْ لنفسكَ قِسْطَها ... فالصَّفْوُ ليسَ على المَدَى بِمُتَاح

واجلسْ بِضَاحِكَةِ الرِّيَاضِ مُصَفِّقاً ... لتَجَاوُبِ الأَوْتَارِ .. وَالأَقْدَاح

واسْتَأْنِسَنَّ مِنَ السُّقَاةِ بِرُفْقَة ... غُرٌّ كأَمْثَالِ النُّجوم صِبَاح

ما بين شادٍ فى المجالس أَيكُهُ ... وَمُحَجَّبَات الأَيك فى الأَدْوَاح

غَرِدٍ عَلَى أَوْتَاره يُوحى إلى ... غَرِدٍ عَلَى أَغْصَانه صَدَّاح

بيضُ القلانِسِ فى سوادَ جلابب ... حُلِّين بالأَطْوَاق والأَوْضَاح

رَتَّلْنَ فى أَوراقِهِنَّ مَلَاحناً ... كالرَّاهِبَاتِ صَبِيحَةَ الإِفْصَاح

يَخْطرن بين أرائك وَمَنَابِر ... فى هيكل من سُنْدُس فَيَّاح

[٢]

ملكُ النَّبَاتِ ، فكلُّ أرض دَارُهُ ... تلقاه بالأَعْرَاس والأَفـرَاح

مَنْشُورَةٌ أَعْلَامُه : مِنْ أَحْمَر ... قَان ، وأَبيضَ فى الرُّبا لمَّاح

لَبِسَتْ لمقدمه الْخَمَائِلُ وَشْيَهَا ... وَمَرَحْنَ فى كَنَف لَهُ وَجَنَاح

يَغْشَى المنازلَ من لواحِظِ نَرْجِس ... آناً ، وآناً من ثُغور أَقَاح

ورءُوس مَنْثُور خَفَضْنَ لِعزّه ... تيجانَهُنَّ عواطرَ الأَرْوَاح

---

(١) الشوقيات : ٢٢/٢ (ط التجارية بمصر ١٩٧٠).

الورد فى سُرُرِ الغُصُون مُفَتَّح   مُتَقَابِلٌ يُثْنِى عَلَى الفَتَّاح
ضَاحِى المواكب فى الرِّياض مُمَيَّز   دونَ الزّهور بشوكَة وَسِلَاح
مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقَبّلًا   مرَّ الشِّفَاه عَلَى خُدودِ مِلَاح
هَتَكَ الرَّدى مِنْ حُسْنِهِ وبَهَائِه   باللَّيل ما نَسَجَتْ يَدُ الإِصْبَاح
يُنْبِيكَ مَصْرَعُه — وكلٌّ زَائِل —   إنَّ الحَيَاة كَغُدْوَة وَرَوَاح

٢ — ربيع الحلى(١) :

وَرَدَ الرَّبيعُ فَمَرْحَباً بِوُرُودِه   وَبِنُور بَهْجَتِهِ وَنَوْرِ وُرُودِه
وَبِحُسْن مَنْظَره ، وَطيبِ نَسِيمه   وأنيقِ ملبسه ، وَوَشْى بُرُودِه
فصْلٌ إذا افْتَخَرَ الزّمَانُ فإِنّه   إنسانُ مُقْلَته ، وَبَيْتُ قَصِيده
يُغْنى المزاجَ ، عَنِ العِلَاج ، نسيمُه   باللُّطفِ عِنْدَ هُبُوبه وَرُكُوده
يا حَبَّذَا أَزْهَارُه وثمارُه   ونباتُ نَاجمه ، وحبُّ حَصِيدِه
وَتَجَاوُبُ الأَطْيَارِ فى أَشْجَاره   كبنات مَعْبَدَ فى مواجِبِ عُودِه
والغُصْنُ قد كُسِىَ الغَلائِلَ بَعْدَمَا   أَخذَتْ يَدَا كَانُونَ فى تَجْرِيدِه
والوَرْدُ فِى أَعْلَى الغُصُون كأَنَّه   مَلِكٌ تَحفُّ بهِ سَرَاةُ جُنُودِه
وَاليَاسْمِينُ كعَاشِق قَد شَفَّه   جَورُ الحبيبِ بهجره وَصُدُوده
وانْظُرْ لِنَرْجِسِه الجنىَ كأَنَّه   طَرف تَنَبَّهَ بَعْدَ طُول هُجُوده
وَالسُّحُبُ تَعْقُدُ فى السماءِ مآتماً   والأَرضُ فِى عُرْسِ الزّمانِ وَعِيده
نَدَبَتْ فَشَقَّ لها الشّقِيقُ جيوبَه   وازرقَّ سوسَنُها لِلَطْم خُدُوده
والغَيمُ يحكى الماءَ فِى جَرَيَانه   والماءُ يحكى الغيمَ فِى تَجْعِيده

(١) الشوقيات : ٢٢/٢ (ط التجارية بمصر ١٩٧٠) .

الموضـوع :

هاتان القصيدتان متشابهتان فى الموضوع . وهو: (وصف جمال الطبيعة فى فصل الربيع) ، وقد ولع الشعراء منذ العصر الجاهلى . حتّى الوقت الحاضر بوصف الطبيعة ، فآنا يصفونها بمقطوعات مستقلة ، كما نرى فى قصيدة شوقى ، التى أهداها للكاتب الروائى (هول كين) عندما زار مصر.

وآناً يتخذون من وصف الطبيعة مقدمة للمدح ، كما فعل صفى الدين الحلى ، وليس ذلك بدعا فى العصر المملوكى ، فتلك كانت مناهج الشعراء من قبله ، وأمام القارىء سلسلة طويلة تمتد من وصف الأطلال والرسوم فى الجاهلية ، التى ما هى إلا جزء من وصف الطبيعة — إلى وصف الرومانسيين الذى نعرفه فى مدرسة أبولو ، وفى وصف شعراء المهجر.

الشاعران :

الشاعر الأول هو: عبد العزيز بن على الشهير بصفى الدين الحلى (١) ، ولد سنة ٦٧٧ هـ فى مدينة الحلة بالعراق ، وثقف الثقافة التقليدية ، وكان عصره يموج بالفتن والدسائس ، فترك العراق إلى (ماردين) عاصمة الدولة الأرتقية ، وأخذ يمدح ملوكها بقصائد متكلفة عرفت (بالأرتقيات) ، ثم هاجر إلى مصر ، ومدح الناصر قلاوون ، أحد سلاطين المماليك ، الذين حكموا مصر وسورية فى الفترة من (٦٥٦ — ٩٢٢ هـ).

وهؤلاء المماليك وإن اتسم حكمهم بالاستبداد ، والجثوم على قلب الشعب ، حتّى ارتد فقيراً جاهلا ، إلا أنهم وقفوا فى وجه الغزو التترى ،

---

(١) أنظر ترجمته فى : الدر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة : ٢/٣٦٩ ، وفوات الوفيات: ١/٢٧٩ وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان: ٣/١٣٩ ، والنجوم الزاهرة: ١٠/٢٣٨ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لنيكلسون : (Aliteray History of The Arab : 443) وتاريخ آداب اللغة لبروكلمان : ١/١٥٩ ، ومعجم سركيس : ٧٨٨ ، وأعلام الزركلى : ٤/١٤١ .

وصدوا الزحف المغولى ، وتحطم على صخرتهم الاحتلال الصليبي للمشرق ، وشجعوا العمران ، واهتموا بالمراكز الثقافية ، بيد أن الجمود الذى طغى على العقول فى هذا العصر مال بها إلى التحجر ، والعناية بالمظهر الخارجى.

ويعتبر صفى الدين الحلى أول من نظم المدائح النبوية الجامعة لأنواع البديع والمحسنات اللفظية ، المعروفة (بالبديعيات) ، واشتهر بين الشعراء ، حتى صار رائدهم وأميرهم ، وقد جرفه التيار الشعبى الذى طغى على الثقافة آنذاك ، فعالج الدوبيت (١) ، والزجل (٢) ، والمواليا (٣) ، والتشطير (٤) ، والتخميس (٥) ، ومات فى بغداد سنة ٧٥٠ هـ مخلفا مجموعة من الآثار مازالت مخطوطة : كالعاطل والحالى ، ورسالة فى الزجل ، ومعجم الأغلاط اللغوية ، ودرر النحور ، وصفوة الشعراء وخلاصة البلغاء .

والشاعر الثانى : هو أحمد شوقى ينتهى نسبه من جهة أبيه إلى الأكراد فالعرب ، ومن جهة أمه إلى الأتراك فاليونان ، وقد ولد سنة ١٨٦٨ فى مدينة القاهرة ، وثقف التفافة الحديثة ، وكان عصره حافلا بالمآسى ، فمن احتلال مصر ، إلى عزل الخليفة التركى ، إلى قيام الحرب العالمية الأولى ، إلى ثورة ١٩١٩ .. وكانت له صلة بالقصر الملكى وبسلاطينه (٦) الذين يدين لهم بالفضل كهذه القصيدة التى أنشدها يوم تولية السلطان حسين كامل بالعرش وقد استبعدت من الديوان فى طبعاته الأخيرة :

---

(١) ضرب من الشعر الفصيح ينظمه الشاعر بيتين بيتين .

(٢) ضرب من الشعر ينظم بالعامية .

(٣) ضرب من الشعر الفصيح والعامى ، وينظم غالباً من البحر البسيط .

(٤) هو أن يعمد الشاعر إلى أى قصيدة لأحد الشعراء فيأخذ الشطر الأول ، ويضيف إليه شطراً من عنده ، ثم يزيد شطراً من عنده ، ويضيف إليه الشطر الثانى الباقى من البيت الأول من القصيدة الأصلية وهكذا .

(٥) وهو أن يعمد الشاعر إلى بيت من شعر أحد الشعراء ، ويزيد عليه ثلاثة أشطر ، فيصير خمسة أشطر ، مع مراعاة الالتزام بالقافية التى التزمها الشاعر الأول .

(٦) كاسماعيل ، وتوفيق ، وعباس ، وحسين كامل .

أأخون اسماعيل فى أبنائه ولقد وُلدت بباب اسماعيلا

وكما مدحهم مدح الخلافة التركية بقصائد فيها كثير من الافتعال ، ولما خلع الإنجليز عباسا ، أبعدوه عن مصر ، واختار (برشلونة) بالأندلس داراً لمنفاه ، ولما عاد إلى مصر سنة ١٩١٩ ، وجد الأمور قد تغيرت ، وأوصد فى وجهه باب القصر ، فانصرف إلى العمل المجدى ، واتصل بالشعب ، وصار لسانه الناطق .

وفى سنة ١٩٢٧ أقيم له مهرجان كبير اشترك فيه كبار شعراء العربية ، وبايعوه بإمارة الشعر ، وسجل حافظ ابراهيم هذه المبايعة بقوله :

أمير القوافى قد أتيت مبايعاً وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

وكان لثقافة شوقى الغزيرة — سواء فى الأدب العربى أم الفرنسى أم التركى ، ولكثرة أسفاره وتجاربه ، ولمنفاه فى الأندلس ، واتصاله ببيت الإمارة فى مستهل حياته ، واحتكاكه بمختلف الطبقات — أثر كبير فى إثراء شاعريته ، وساعده على ذلك طبع متدفق ، وموهبة فذة : ولعل العربية لم تر فى جميع عصورها شاعراً أرحب أفقا ، وأوسع تصرفا ، وأغزر إنتاجا ، وأخصب شاعرية من شوقى ، وفى ذلك يقول أحمد حسن الزيات : أغلق مصراعا الزمن على مروج عبقر بعد المتنبى ، فلم يرفع رتاجها عن عرائس الشعر فيه إلا لشوقى ، ذلك جماع الرأى فيه .. فإن نفسيته متغايرة الأصول ، متشاجنة الفروع ، متعددة الألوان ، متباينة الثمر ، كأنما صيغ مزاجه الشعرى من نفس كل شاعر بعد أن نفذت طينة الشعراء من يد الصانع كهذا الذى زعمه الهنود القدماء فى خلق المرأة من أن إلههم (توشترى) فكر فى تصويرها بعد أن أنفق مادة الخلق فى تكوين العالم ، وصياغة الرجل ، فجهد جهده فى التماس الحيلة إلى ذلك ، حتى اهتدى إلى أن يجعلها شيئا من كل شىء فصاغها من استدارة البدر ، ونضارة الزهر ، ولطافة النسيم ، ورشاقة الغصن ، ودموع الغمائم ، وهديل الحمائم ، ولحظات الشادن ، وقسوة الأسد ، وبهجة الطاووس ، والتواء الأفعى ،

ثم قدمها إلى الرجل ، فكانت سحراً لناظره ، وفتنة لخاطره ، وحيرة لنفسه ، ومادة لدرسه (١)» .

تصرف شوقى فى جميع فنون الشعر ، تصرف الخبير ، فمن بدائع مبتكرة ، إلى معارضة كبار شعراء العربية ، إلى اقتباس اتجاهات جديدة ، أضافها للشعر العربى كالتاريخ والقصة والمسرحية ، وتوفى سنة ١٩٣٢ ، وقد ترك ديوانا من أربعة أجزاء ، وعدة مسرحيات تعد إلى اليوم نموذجا لكل من يحاول معالجة هذا النمط فى العربية ، وله من النثر المسجوع الذى لايختلف عن الشعر إلا فى الوزن كتاب (أسواق الذهب) ، وله من النثر المرسل قصص منها : لادياس ، وورقة الآس ، ومذكرات بنتاءور .

شخصية الشاعران :

امتازت قصيدة كل من الشاعرين بظهور شخصيته ، فشخصية صفى الدين واضحة فى اختيار المعانى والصور التى تلائم طبيعة عصر الجمود الذى عاش فيه ، فهو يكتفى بعرض مشاهد الطبيعة ، والإكثار من الصور البيانية ، وطرائق المحسنات البديعية ، ولكننا نذكر له أن الصنعة فى هذه القصيدة لم تطغ على الطبع .

وأما شخصية شوقى فنلحظها فى تعبيره ، فهو يبعث الكلمة رقيقة كطبعه ، شريفة كمواطن العظمة التى شب بين أعطافها ، وذلك واضح فى قوله :

ملكُ النبات ، فكلُّ أرض داره تلقاه بالأعراس والأفراح

وترتيب الأبيات عند شوقى كان طبيعيا فمن جلسة ندامى الظرف جلسة الصفاء ، والاستئناس بالسقاة وبالرياض المنشورة أعلامها ، ثم تذييلها

---

(١) السياسة الأسبوعية ، العدد الخاص بمهرجان شوقى ، أبريل ١٩٢٧ م ، وفى أصول الأدب : ١٠٧ (ط الثانية الرسالة ١٩٤٦م) .

بهذه الحكمة المستقاة من التجربة الحية ، مما يشعرنا بوحدة القصيدة ، وترابط الأبيات ، أما أبيات صفى الدين فيمكن لنا أن نتدخل فى ترتيبها بالتقديم والتأخير ، فالترابط فيها يكاد يكون مفقوداً ، حتى أننا نلمس ذلك فى مختلف المصادر التى روتها .

نسبة الشعر إليهما :

إن أبيات شوقى مقطوع بنسبتها إليه ، وقد وردت فى ديوانه : (الشوقيات — الجزء الثانى) ، ولم يتطرق الشك لناقد أودارس فى صحة هذه النسبة منذ قالها شوقى حتى اليوم . أما أبيات صفى الدين الحلى فقد نسبت لشاعر من شعراء المغرب الأقصى يدعى(ابن الطيب اللغوى)(١) والذى رواها الأديب المغربى عبد الله كنون ، ولم يذكر لنا المصدر الذى اعتمد عليه فى هذه النسبة ، وإخاله بمجرد ناقل عن مصدر ما . حيث لم يشفعها برأيه ، أو برأى من نقل عنه ، و لك قوله :

وأعتقد أن الأبيات لصفى الدين لعدة أسباب : أولا : إجماع الدارسين على نسبتها لصفى الدين ، ومن أسبق من ذكر ذلك الشيخ على الحزين المتوفى سنة ١١٨١ هـ ، فى كتابه (أخبار صفى الدين الحلى وأشعاره) .

ثانيا : أن الموضوع لايعدو أحد أمرين : إما أن تكون الرواية التى نسبت هذه الأبيات لابن الطيب غير صحيحة ، لأنه من مدرسة غير مدرسة صفى الدين ، فهو رجل يجيد اللغة والنحو ، كما يفهم من اسمه ، وممن ترجموا له ، ولانجد وصف الطبيعة بمثل هذه الصورة التى بين أيدينا . ولاسيا وأننا لم نعرف لشعراء المغرب الأقصى القدامى تبريزاً فى جانب الطبيعة ، وإما أنه اقتبسها عن صفى الدين ، وسطرها فى إحدى أضابيره دون أن يذكر مصدرها ، وجاء من بعده ناسخ أوراو ، ووجدها بين تراثه فنسبها إليه ؛ فهذا ما نرجحه .

---

(١) هو أبو عبد الله محمد الطيب اللغوى ، صاحب الحاشية على القاموس ، وقد توفى سنة ١١٧٠ هـ .

ثالثا : إن شخصية صفى الدين أظهر من شخصية ابن الطيب ، حيث لم تندلنا القصيدة بكلمة توحى بمظهر لغوى ، أومنهج نحوى ، فالخواطر التى تتردد فيها أقرب إلى نفس الحلى الذى عرف بوصف الطبيعة منها إلى نفس هذا اللغوى الذى عرف بالبحث اللغوى ، بل أكاد أقطع بأنها للحلى أخذاً من البيت (السابع) الذى يقول فيه :

والغُصْن قد كُسِىَ الغلائل بعدما أخذت يَدَا كانون فى تجريده

فالتعبير بالشهور الشمسية المسماة : كانون أول ، وكانون الثانى ، وشباط ، وآذار ونيسان .. هو التعبير السائد لدى أبناء العراق وسورية ولبنان منذ القدم حتى اليوم ، أما أبناء الشمال الأفريقى ، فكانوا يعتمدون أكثر ما يعتمدون على الشهور القمرية ، ومازالوا حتى اليوم ، وبخاصة عند الطبقة المحافظة ، أما المحدثون منهم فقد جرفهم سيل التقليد الغربى . فأخذوا بالتسمية الميلادية التى وفدت اليهم مع الاستعمار وهى: جانفى ، فبراير ، مارس .

جانب المعنى :

يرحب صفى الدين بورود الربيع ثم يأخذ فى تعداد جوانب الحسن التى تراءت لناظريه ومسمعه ، وقد أتى مبشراً بالجمال والحياة ، فهذه أزهاره وثماره ، وهذه طيوره تتجاوب مغردة كأنها أوتار معبد تردد نغماته ، وهذه غصونه قد اكتسبت بعد عريها ، وتلك وروده وشقائقه ، وها هى ذى السحب قد أفاضت على الأرض من مائها ، فنشرت الحياة ، وبعثت النضارة والخصب .

وشوقى بدوره يرحب بمقدم الربيع ، ثم ينتهز هذه الفرصة ، ويدعو ندماءه الظرفاء ، ليقضوا معاً فى أحضان الربيع وقتاً ممتعاً ، وثمة نغمات وأوتار وطيور قد اتخذت منابرها من الأغصان ، وهيكلها هو هذا الروض النضير العبق الرائحة .

والربيع ملك الفصول ؛ وها هى ذى أعلامه تنشر وقد خلع على الأرض والنبات والخمائل ألوان الجمال والحياة .

تلك هى المعانى التى طافت بفكر الشاعرين ؛ ولكنهما خلعا عليها من وحى الخيال مازاد فى جمال هذه الحقائق ؛ فأبدعا فى تشبيههما ؛ وعللا لها تعليلا حسنا نراه مقبولا عند شوقى ؛ ونراه غير مقبول عند صفى الدين لايرضاها الذوق ، وخصوصا فى الصورة التى يقول فيها :

والسّحب تعقد فى السماء مآتماً ... ...

وقد سرت هذه الأفكار إلى جوانب نفوسنا ، واتصلت بأرواحنا فأعجبنا بها لأنها كانت ماثلة لعيوننا ، واضحة ؛ بعد أن كانت فى نفس الشاعر إحساسا وانفعالا .

والقصيدتان تدوران حول وصف الطبيعة المادى والمعنوى ، ولكن صفى الدين لم يتعمق فى وصفه ولم يتفلسف فى قصيدته ، على حين أن شوقيا قد جرد من قصيدته حكماً ، وزينها بهذا التعليل الضافى فهو يرحب بالربيع لأنه حديقة الأرواح تجد فيه نزهتها وسعادتها ، ثم ينتهز هذه الفرصة فيدعو ندامى الظرف ليشنف آذانهم بحكمة مستمدة من تجارب الحياة ، وهى: إن على الإنسان أن ينتهز الفرصة للمتعة إذا تهيأت له أسبابها ، والمتعة لاتحلو ولاتكمل إلا إذا تخير الإنسان نداماه وصحبته .

ولم نلمس هذا الاتجاه الحكمى لدى صفى الدين ، لأنه استغرق جهده فى الجانب التصويرى ،ولاننسى أننا أمام أحد شعراء عصر الانحطاط ، ولطالما جافى العمق شعراء هذا العصر ، ومن ثم فصفى الدين يكتفى بعرض المشاهد .

سرقة المعانى :

إن المعانى التى جاء بها صفى الدين ليست مسروقة ولامقلدة ، وذلك لأنها المعانى المألوفة التى يمكن أن تفد إلى ذهن كل إنسان وتخطر بباله ،

بيد أن له من قوة التصوير ، وحسن التعبير ما يوحى للقارىء بجدة المعانى وطرافتها ، كهذا المعنى الذى يطالعنا فى قوله :

والياسمين كعاشق قد شفّه جور الحبيب بهجره وصدوده

وفى قوله :

وانظر لنرجسه الجنى كأنّه طرف تنبّه بعد طول هجوده

وقد عرض البحترى لمعنى البيت الثانى .

وكذلك معانى شوقى ليست مسروقة وقد أبدع فيها ، ولاسيا فى وصف الورود ، وتصوير موكب الربيع فهو ملك وأعلامه منشورة .

وكلاهما قد أحس إحساساً قوياً بجمال الأرض وزينتها ، وعلل لهذه الزينة التى تخيلها أفراحاً وأعراساً تقام ابتهاجا بمقدم الربيع ، كما تبتهج البلاد بعودة مليكها ، وجعل لهذا المليك أعلاما تنشر هى هذه الأزهار الحمراء والبيضاء .

الصـــور :

إن صفى الدين قد عاش عصر الصنعة بكل أبعاده ومن ثم فهو متأثر كل التأثر بالتيار الذى صبغ هذا العصر ، فهو لذلك مولع بالصور البيانية والمحسنات اللفظية ، يحرص على الاستعارة لأنها تساعده على تشخيص الطبيعة ، فالغصن قد اكتسى بالغلائل ، والسحب قد عقدت مآتما فى السماء ، وهو يقصد إلى التشبيه لأنه الأداة الأولى فى إبراز الصور الوصفية ، فهذه الأطيار تتجاوب كنبات معبد ، والورد فى أعلى الغصون كأنه ملك .

وجاءت صور شوقى من الجمال بمكان فقد أبدع صوره التشبيهية ، والاستعارية ، فالورد متكىء على سرر فى صفوف متراصة متقابلة ، وأحسن تعليل الشوك المحيط به ، كما أبدع فى التشبيه الضمنى حين شبه الورد بخدود الملاح ، وفى حسن التعليل لتعطر النسيم الذى مر عليه ، وختم الصورة

بهذا المنظر الحزين . منظر ذبول الورد فى المساء بعد أن كان يانعاً نضراً فى الصباح .

وثمة ظواهر لابد من التنويه بها نستخلصها من قصيدتى الشاعرين : أولاهما تعتبر جديدة على الأدب العربى وهى إحياء الطبيعة وتشخيصها والاندماج فيها . وتصويرها تتحرك وتبتسم وتضحك وتبكى .. وقد تفوق شوقى على صفى الدين فى هذا الجانب . فالأرض تلقى الربيع بالأعراس . والخمائل لبست لمقدمه وشيها. والمنثور خفض رأسه وتيجانه العطرة اقراراً بغرة الربيع وجلاله ، والربيع يغشى المنازل فى صور متعددة .

وثانيتهما : روعة الموسيقى لدى الشاعرين ، وتتمثل فى اختيار بحر من ذى التفعيلة الواحدة التى ينساب فيها الوصف انسيابا رفيقاً يناسب الوصف . وهو بحر« الكامل » ، وتتمثل فى تألف الكلمات بعضها بجوار بعض من حروف خاصة تتألف منها وحدة موسيقية معينة تتناسب مع معنى البيت ؛ خذ مثلا لدى صفى الدين البيت الأول وهو :

ورد الرّبيع فمرحباً بوروده

وبنور بهجته . ونور وروده

تجد أن الراءات تؤلف نوعاً من الموسيقى الهامسة الرقيقة ، وخذ البيت الأول أيضاً لدى شوقى تجد القاف فى (أقبل) و(قم) تقابلهما القاف فى (حديقة) بالشطر الثانى . وتجد الراء فى (آذار) تقابلها الراء فى الربيع ، ثم انظر إلى تكرار (الحاء) .

وثالثهما : ان كليهما يعرض علينا لوحات فنية يحرص فيها على التلوين فمن زهر أبيض إلى عشب أخضر إلى حصيد أصفر ، إلى سحاب أسود إلى شفق أحمر قان ، وهكذا يوزع كل واحد من الشاعرين ألوانه .

نصـــــوص فى

أدب الربيع

١ ـ ميلاد الزهور للحلــوى
٢ ـ مع الربيع للهــاشمى
٣ ـ وحى الزهور لكنج
٤ ـ وصف الربيع لأبى تمام
٥ ـ الربيع الحلو لناش
٦ ـ وصف الربيع للبحترى
٧ ـ الربيع الجريح لخمــا ر

المنتخبات

١ – ميلاد الزهور لمحمد الحلوى (١) :

أَرقَصَ الكونَ شَجِيُّ النَّغم ساريا يقطرُ من كلِّ فَم
دَغْدغتـه هبَّـةٌ من نَسـم قُدُسِيّ ، فَصَحا من حُلُم
ورَأَى الأرضَ استحالتْ جنَّةً تتهادى فِى شهور حُرُم
أَتَرَاها جنَّةً ؟ أم سـلوة عن فراديس أبينَا آدم
أَبْدَعتْ تصويرَهَا الغَالى يدٌ تُلهم الفنَّان ما لم يُلْهَم
لدُمى الفتنـة منهـا مولـدٌ طافح البهجة زاهى المَوْسم
فتنـةٌ حالمةٌ فِى سنـدسٍ خَضِل المَلْمَس ، أَو فِى بُرْعم
وشعـاع غامرٌ من قبـسٍ أزلىّ شعَّ منـذ القدم
هبطتْ والكونُ غشَّاه المَسَا فأَحاطت بالظَّـلام المُعْتم
خلقتْ فيـه الأَمـانِى مِنْ أَسًى وبنتْ أَعْرَاسَه من مأْتم
كل ما فِى الكونِ من فنٍ بديع إنَّما تُلْهِمه دُنيـا الرَّبيع

٢ – مع الربيع للهاشمى الفيلالى (٢) :

صَفِّقى يا مروجُ إن غَرَّد الطَّير
يناغِي صَفْوَ الشُّعاعِ المُرقرق
واخضلى من نداوة الطلِّ فى السفح

---

(١) من شعراء المغرب الأقصى ، أنظر ترجمة له بكتابنا (الشعر العربي المعاصر – فى المغرب الأقصى) وكتابنا (الأدب العربي والنصوص : ٣٢٢) ط الوحدة العربية بالدار البيضاء ورسالة المغرب : أبريل ١٩٥٢ .

(٢) أنظر المراجع السابقة .

ومن فيض جدولٍ .. يتدفق
وازهرى فالرّبيع يخضّل اغدا
قاً بزهر ملءُ البساط المزوق
وامْرَحى ! كالنّسيم يأرجُ بالعط
ـر ، وإن هزّ زاهر الحقل صَفَّق
وانهلى من نَدَاك ، فالجو .. أنغا
م ، وفى سَفْحك المبلل رونق

٣ — وحي الزهور لكنج (١) :

أيتها الأزهار الجسورة : ليتنى أملك شجاعتك
وتواضعك البسيط
فأنت تظهرين على السّطح ، وتقدمين عرضاً بريئاً
وتعودين إلى مضجعك فى الأرض مرة أُخرى
وأنت لا تفخرين لأنك تدركين أصلك وحسبك
فثيابك المزخرفة مستمدة من الأرض .

* * *

أنت تطيعين شهورك وأزمانك ، ولكنى أريد
حياتى كلها ربيعاً دائماً
وأريد ألا يعرف مصيرى شتاءً ، وألا ينتهى أبداً
وألا يفكر فى شيءٍ كهذا
آه .. ليتنى أستطيع ، وأنا أرى مهدى فى الأرض

(١) أنظر : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه لليزابيث درو ، ترجمة ابراهيم الشوش : ٢٣٩ .

أن أَبتسم مثلك ، وأَبدوا سعيداً

* * *

علميني كيف أَواجه الموت ، ولا أَخاف

بل أَرضى مهادنته

كم مرة شاهدتك فوق نعش

وأَنت تبدين جميلة رائعة

أَيتها الأَزهار العطرة علميني كيف نبعث أَنفاسي

الحلاوة في موتي وتعطره — مثل عطرك —

٤ — وصف الربيع لأَبي تمام (١) :

يا صَاحِبِي تقصيا نظريكما ... تَرَيَا وجُوهَ الأَرضِ كيفَ تُصَوَّر(٢)

تَرَيَا نَهَاراً مُشمساً قد شَابه ... زَهْرُ الرُّبا ، فكأَنَّما هو مقمر(٣)

دُنيا معاشٌ للورى ، حتَّى إِذَا ... حلَّ الرَّبيعُ ، فإِنَّما هِيَ منظر(٤)

أَضْحتْ تصوغُ بطونُها لِظُهُورِها ... نَوْراً تكادُ له القلوبَ تُنَوِّر(٥)

من كلِّ زَاهرةٍ تَرَقرَقُ بالنَّدى ... فكأَنها عين إِليك .. تَحَدَّر(٦)

تَبْدُو وَيحجُبُها الجَميمُ كأَنَّها ... عَذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَتَخَفَّر(٧)

---

(١) أنظر : ديوان أبي تمام (ط القاهرة دار المعارف) : ١٥٦ .

(٢) تقصيا : أمعنا النظر .

(٣) شابه : خالطه .

(٤) معاش : مجال الكد وكسب العيش .

(٥) تصوغ : تصنع .

(٦) تحدر : ينحدر دمعها .

(٧) تخضر : تختفي . الجميم : النبات الغض الكثير .

حتى غَدَتْ وَهَدَاتُها وَنِجادُها فِئَتَيْن فى خِلَع الرّبيع تَبَخْتَر(١)
مُصْفَرّةٌ مُحْمَرّةٌ فكأنَّها عُصَبٌ تَيَمَّنُ فى الوَغَى و تَمَضَّر(٢)
من فاقعٍ غَضِّ النَّباتِ كأنَّه دُرٌّ يُشَقَّق قبلُ ثم يُزَعْفَر(٣)
أو ساطعٍ فى حُمْرةٍ فكأنَّما يَدْنُو إليه مِنَ الهَوَاءِ مُعَصْفَر(٤)
صِبغ الذى لَوْلَا بدائع صُنْعِه ماعاد أَصْفَرَ بَعْدَ إِذْ هُو أَخْضر (٥)

* * *

نَزَلَتْ مُقَدِّمة المَصيفِ حَمِيدةً وَيَدُ الشِّتاءِ جديدةٌ لا تُكْفر(٦)
مَطَرٌ يذوبُ الصَّحو منه وَبَعْدَه صَحْوٌ يكاد من الغَضَارة يمطِر(٧)
غَيْثَانِ ، فالأَنْوَاءِ غَيْثٌ ظَاهِر لكَ وَجْهُهُ ،والصَّحْوُ غيثٌ مُضْمَرُ(٨)
ما كانتِ الأَيّامُ تَسْلُب بهجةً لو أَنَّ حُسْنَ الرَّوْضِ كان يُعَمَّر (٩)
أَوَمَا تَرَى الأَشْيَاء إنْ هِيَ غُيِّرت سَمُجَتْ ،وَحُسْنُ الأَرْض حين تُغَيَّر(١٠)

٥ — ربيع توماس ناش(١١) :

الربيع — الربيع الحلو — ملك العام البهيج

---

(١) وهداتها ونجادها : منخفضاتها ومرتفعاتها .
(٢) عصب : رايات .
(٣) يزعفر : يصبغ بالزعفران .
(٤) معصفر : مصبوغ بالعصفر .
(٥) صبغ : أى صنع الله سبحانه .
(٦) مقدمة المصيف : أوله ، ويريد فصل الربيع .
(٧) يكاد من الغضارة : أى يقطر من لينه .
(٨) الأنواء : الأمطار .
(٩) يعمر : يطول عمره .
(١٠) سمجت : قبحت .
(١١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه لليزابيث درو (ترجمة ابراهيم الشوش — ط منيمنة بيروت ١٩٦١م) : ٢٢٤ .

كل شئ يزهو ، والفتيات يرقصن فى دوار
والبرد لا يلسع ، والطيور الجميلة تغنى :
كوكو ، جق جق ، بووى ، تووتياوو

* * *

زهور الربيع تملأ بالبهجة منازل الرّيف
والحملان ترقص وتلعب ، والرعاة يزمرون طول اليوم
ونحن نسمع الطيور ترسل هذه النغمات الحلوة
كوكو ، جق جق ، بووى — تتوويتاوو

* * *

الحدائق تتنفس الطيب ، والأقاحى تقبل أقدامنا
ويتقابل الأحباب الشبان ، وتجلس الزوجات فى الشمس
وفى كل شارع تحيى آذاننا هذه الأنغام :
كوكو ، جق جق ، بووى ، تووو يتاوو
الربيع ، أواه ما أحلى الربيع !!

٦ — ربيع البحترى :

أَتاكَ الربيعُ الطَّلق يختالُ ضَاحِكاً ... من الحُسْنِ حتَّى كادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وقد نَبَّه النّيروزُ فى غَسَقِ الدّجى ... أَوائلَ وَرْدٍ ، كنَّ بالأَمس نُوَّما
يُفَتِّقُهَا بَرْدُ النَّدى ، فكأَنَّه ... يَبُثُّ حديثاً كان قبل مُكَتَّما
فَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرَّبيعُ لباسَه ... عليه ، كما نَشّرتْ وَشْياً مُنَمْنَما
أَحَلَّ ، فأَبْدَى للعُيُونِ بشاشةً ... وكان قذىً للعين إذْ كان مُحْرما

وَرَقَّ نسيمُ الريح ، حتى حسبتُه   يجيءُ بأَنفاسِ الأَحِبَّة نُعما(١)

٧ — الربيع الجريح لأبي القاسم خمار (١) :

هَتَفَ الحمَامُ ورفرفَ الشّحرور يشدو بالصَّفير
وتسابقتْ فى الأُفق أَسرابُ القَطَا جَذْلى تطير
والوردُ فَتَّح ثَغْرَة للشَّمس يَبْسم .. بالعبير
وتَرَنَّح الغُصن الجميل ، فصفَّق الورق النَّضير
الغابةُ الغنَّاءُ ماذا حلّ بها بالأَمس المطير

* * *

مرحى لجنَّات الحيا أَهلًا بفضلك .. يا ربيع
جاءَ الرّبيع بأُنْسِه ، بالحُبّ بالأَمل الوديع
يتلو على الدنيا قَصَائد كلُّها شعر .. بديع
ويُلامس الزَّهر الضَّحوك ، وَينْشُر الفنَّ الرفيع
جاءَ الربيعُ ، وفارق الأَرضَ المزخرفةَ الصَّقيع

* * *

حقاً لقد هاجتْ بقلبي خفقةٌ نحو .. الوطَنْ
وَتَحَرَّكَ الشَّوقُ الدَّفين بِمُهْجَتى يُذكى المِحَن
وَتَرَاجَعَتْ ذكرى خيالى عَبْر قافلة الزَّمن
ذكرَى الصِّبا وجماله ، ذكرَى الأَحِبّة والسّكن
آه ، لقد حلَّ الرّبيع ، وحلَّ فى نفسى الشَّجن

* * *

---

(١) ديوان البحترى .

(٢) من شعراء الجزائر المحدثين ، أنظر ترجمة له فى كتابنا (الشعر العربى المعاصر — فى الجزائر) .

أَين النَّخيل ، وأَين هاتيك الخَمَائِل .. والسُّهول
وَفَرَاشَةَ الحقل المليحة حول أَحلامى .. تَجُول
تسمو لتَحْتَضِنَ الأَشعةَ ثم تَهْوى فى فضول
وأَنا هناك أَهيم من فرحى على دنيا فؤول
حيث الطَّلاقة والجلال ، وحيث عربدة السُّيُول(١)

(١) أنظر : ديوان (ربيعى الجريح (ص ١٧ (الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٧٠) .

الرحلات الخيالية

في الأدب العربي
والآداب العالمية

رحلة ابن شهيد في الأدب الأندلسي
رحلة أبي العلاء المعري في الأدب العباسي
رحلة دانتي في الأدب الإيطالي
رحلة ملتن في الأدب الإنجليزي

الرحلات الخيالية
فى الأدب العربى
والآداب العالمية

تمهيـــــد :

إن فكرة الرحلات الخيالية إلى السماء تعد فكرة انسانية قديمة طافت بخيال كثير من الأناسى بل شغلت حيزاً كبيراً من تفكيرهم ، فمنذ عرف الناس عن طريق الرسل والفلاسفة أن ثمة عالما آخر غير العالم الدنيوى إليه المآب والمرجع ، وهم يتفكرون فى ماهية هذا العالم ونوعه، وسمحوا لخيالهم أن يعرج بهم إلى السموات العلا ، أو يهبط بهم إلى أطباق الأرض السفلى ، وأن يطوف بهم أحياناً وهم فى أحلام اليقظة ، وآنا وهم على جناح الفكرة التى قصها عليهم الرسل ، أو تطرق إليها حكماؤهم وفلاسفتهم .

فقدماء المصريين يتحدثون عن الحياة الثانية ، ويسطرون ذلك على جدران معابدهم ، ووثائق البردى ، بل دفعهم ذلك إلى لون من البحث عن التخليد ظهر فى (فن تحنيط الأجساد وحفظها) اعتقادا منهم بأن الروح ستعود إليها ، وتحيا كرة ثانية فى عالم الآخرة (انظر : كتاب الشرق القديم للدكتور نجيب ميخائيل) ، ونجد مثل هذا فى أساطير بابل وآشور ، وفى ملحمتى هوميروس المعروفتين (بالإلياذة ، والأوذيسة) عند قدماء الإغريق ، وفى ملحمة فرجيل Virgil المعروفة (بالإنيادة) عند الرومان ، حيث يعتقدون وجود حياة ثانية ، وعوالم أخرى غير عالمهم الدنيوى ، منها عالم الموتى والأرواح ، ومن ثم فهم يهبطون اليه ، فهذا (أوذيس) بطل الأوذيسة يرحل إلى العالم الثانى، عالم الموتى ،ليقابل العراف ثيريسا ، الذى يقول له : لم تركت عالم الحياة والنور ، وأتيت إلى أرض الموتى ؟ (انظر : الأوذيسة ، ترجمة دار الهلال) . وهذا (إينياس) ملك

طروادة ، وبطل الإنيادة يهبط إلى الجحيم ليقابل أباه (١) (أنشيز) فتقوم الكاهنة (سيبل) بمرافقته إلى مقره .

ثم جاءت الرسالات السماوية الثلاث التى نعرفها (الموسوية والعيسوية والمحمدية لتتحدث عن عالم الآخرة ، والبعث والنشور والحساب والعقاب ، بل جاءت الرسالة المحمدية لتطرق عالم السموات بقوة فى هذه الرحلة المعروفة فى الدين الإسلامى برحلة (الإسراء والمعراج) ، تلك الرحلة التى خرجت من نطاق الخيال ، إلى نطاق الحقيقة والواقع ، فغدت بذلك معجزة من معجزات محمد (ص) الخالدة .

ويقف معنا على طريق الرحلات الخيالية أربعة آثار أدبية ، تعد من أمهات الرحلات ، حتى أنها شغلت حيزاً كبيراً فى دراسات الآداب العالمية ، ومنها أدبنا الحديث ، سواء تطرق الدارسون إلى تبيان رحلة واحدة ، أم رحلتين ، أم ثلاث على سبيل الدراسة المقارنة ، بإظهار جوانب الاتفاق والاختلاف ، وقد تكون أكثر هذه الدراسات منصبة على المقابلة بين ثنتين فقط ، هما فى الغالب (رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى) و(الكوميديا الإلهية لدانتى) ، ولكن دراسة مستفيضة عن الآثار الأربعة جملة واحدة لم نجدها حتى اليوم .

* * *

الرحلات التى سنعرض لها فى هذه الدراسة على التوالى هى : رحلة ابن شهيد الأندلسى وتسمى رسالة (التوابع والزوابع) ، ورحلة أبى العلاء المعرى ، وتسمى (رسالة الغفران) ، ورحلة دانتى الشاعر الإيطالى ، وتسمى (الكوميديا الإلهية) ، ورحلة ملتن الشاعر الإنجليزى ، وتسمى (الفردوس المفقود) .

---

(١) أنظر : مقدمة الكوميديا بقلم : حسن عثمان ، وقارن بـ (فى الأدب المقارن لعبد الرزاق حميدة : ٩٨ (ط الأنجلو ١٩٤٨م) .

المؤلفــون :

ابن شهيد : هوأبوعامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد الأندلسى من أبناء قرطبة ، ولد عام ٣٨٢ هـ وتوفى عام ٤٢٦ هـ ، وشب فى بيت تظلله أكناف الثراء والسلطان ، وتمرس بأساليب الأدب واللغة على طريقة عصره. وقد تعددت جوانب فنه ، فهو شاعر ، وناثر ، وناقد ، وقاص ، وشغل منصب الوزارة لفترة قصيرة فى عهد الخليفة عبدالرحمن الخامس الملقب بالمستظهر ، كما تذكر المصادر القديمة(١) . ولعل أوسع وأعمق دراسة عن ابن شهيد هى تلك الدراسة التى صدر بها (د . يعقوب زكى) ديوان ابن شهيد عند تحقيقه له(٢) ، وقد راجعها محمود مكى .

وهذه النشأة المتحررة جعلت منه شخصا ذا رأى حر ، مما حفزه إلى مهاجمة الأدباء الجامدين فى عصره ، وخب ووضع فى السياسة فى وقت كانت فيه سطوة الدولة الأموية الأندلسية تؤذن بانهيار : تلك الدولة التى بدأت مع عبد الرحمن الداخل سنة ١٣٨ هـ — وانتهت عام ٤٢٢ هـ ، فقد تمزقت تلك الدولة إلى دويلات مما نعرفه فى التاريخ باسم (عهد ملوك الطوائف) ، واستشرى خطر الفتنة ، وأصابه منها قدر قذف به إلى السجن حينا من الدهر .

أبو العلاء (٣) : ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان (٤)

---

(١) أنظر : الذخيرة لابن بسام ق ١ م ١ ص ١٦١ ، ووفيات الأعيان لابن خلكان ١١٦/١ (تحقيق إحسان عباس) ، وجذوة المقتبس للحميدى : ١٢٤ (تحقيق ابن تاويت) وبغية الملتمس للضبى رقم : ٤٣٧ ، ومطمح الأنفس لابن خاقان ١٦ ، والمطرب لابن دحيه : ١٦٠ والمغرب لابن سعيد : ٧٨/١ ، ومعجم الأدباء لياقوت : ٢١٨/٢ ، والنثر الفنى لزكى مبارك : ٣٠٢/٢ ، واعتاب الكتاب : ٧٤ ، واليتيمة : ٣٥/٢ (ط — دار الفكر بيروت ١٩٧٣م) .

(٢) ط. دارالكاتب العربى — القاهرة (دون تاريخ) ، وقارن بمقدمة شارل بيلا لطبعة بيروت ، دار المكشوف ١٩٦٣م.

(٣) أنظر : ترجمة مفصلة له ، ودراسة وافية فى كتابنا الدراسات الأدبية ، الجزء الثانى (ط. دار الفكر بيروت) .

(٤) أنظر : وفيات الأعيان : ١١٣/١ ، وقارن بمعجم الأدباء لياقوت : ، وتعريف القدماء بأبى العلاء .

التنوخى(١)سنة ٣٦٣هـ فى معرة النعمان(٢) فى وقت عظم فيه اضطراب الأحوال السياسية ليس فى سورية فقط ، بل فى أنحاء بلدان المشرق ، فقد توزعت الخلافة دويلات كثيرة ، كان أظهرها الدولة الحمدانية فى حلب على عهد سيف الدولة .

ولقد استقبل الدنيا بغير ما يحب الإنسان أن تستقبله به ، فما كاد يشارف الرابعة من عمره حتى أصابه الجدرى ، فأوذى بنور عينيه ، ولكن هذه العاهة لم تكن لتحجب عن عبقرية المعرى آفاق التحليق ، فنهل من ثقافة عصره فى اللغة وآدابها والمنطق والفلسفة ، وطاف بالمدن السورية المعروفة بالعلم ، ثم سافر إلى بغداد ، ولكنه لم يلق ما كان يصبو اليه من رفعة ، لأن الحساد تألبوا عليه ، فقفل راجعا إلى المعرة ، عندما علم بوفاة أمه التى اشتد جزعه عليها ، وترك فقدها فى حياته فراغا عميقا .

ويوم عاد من بغداد إلى المعرة كان فى نحو الأربعين من عمره ، وتعتبر هذه السن هى الفاصل بين طورين من حياته ، ففى الطور الأول كان أديبا لا يخالف بقية الأدباء فى كثير ، وفى الطور الثانى أصبح أبا العلاء الذى استحق لقب (شاعر الفلاسفة) و (فيلسوف الشعراء) .

وفى هذا الطور لزم بيته وسمى نفسه (رهين المحبسين) بل رهين المحابس الثلاثة يعنى بيته ، وعماه ، وجسمه ، حيث يقول :

أرانى فى الثلاثة من سجونى
فلا تسأل عن الخبر النَّبيث
لفقدى ناظرى ، ولزوم بيتى

---

(١) سموا بذلك لأنهم تنخوا بمكان فى الشام ، أى اجتمعوا به ، وأقاموا فيه (أنظر : وفيات الأعيان : ١/١١٥) .

(٢) بلدة فى شمال سورية من أعمال حمص تقع بين حلب وحماة (أنظر : معجم البلدان لياقوت) .

وكون النفس ، فى الجسم الخبيث

وكانت وفاته عام ٤٤٩ هـ فى أثناء خلافة القائم العباسى ، وله من العمر ٨٦ سنة ، ويقال أنه أوصى أن يكتب على قبره :

هذا جناه أَبى علىَّ

وما جنيت على أَحد

دانتى : Dante ولد فى فلورنسا بايطاليا عام ١٢٦٥ ، ودرس اللاهوت والقضاء ، وشغف بالأدب فطار صيته بين أبناء وطنه ، حتى ليعده كثير من الدارسين أول شعراء ايطاليا المبدعين ، ومن أعظمهم قدرا .

وعندما شب دانتى وعجم عوده ، شارك فى السياسة وسط هذه الزعازع التى كانت تجتاح ايطاليا آنذاك ، ثم ما لبث أن انخرط وهوفى ميعة الشباب ليعمل جنديا فى خدمة وطنه ، ولما بلغ الثلاثين من عمره شغل منصب القضاء فى فلورنسا .

وفى أثناء ذلك انقسم حزب الغولفة على نفسه وانشطر إلى قسمين ، فانضم دانتى إلى القسم الضعيف ، فما كان من القسم الآخر الذى آل اليه الأمر فى الدولة – بمساعدة البابا بونيفاس الثامن ، وشارل دى فالوا شقيق ملك فرنسا ، إلا أن تعصب ضد دانتى ، وقام بنفيه عام ١٣٠٢ م إلى خارج فلورنسا ، وحاول حزبه استرداد مكانته ولكنه باء بالفشل ، ومن ثم كتب على دانتى أن يظل طريدا حتى آخر أيام حياته ، حيث مات فى (رافنا) سنة ١٣٢١ .

---

(١) أنظر : فى ترجمته مقدمة الكوميديا بقلم حسن عثمان ، وتاريخ الأدب الإيطالى لآرتور ومانينو ، ومحاضرة (دانتى الليجيرى (لعيسى الناعور بحلب ١٩٦٣م) مجموعة محاضرات الموسم الثقافى لوزارة الثقافة بسورية – دمشق ١٩٦٤م . وقد جمعها فى كتابه (أدباء من الشرق والغرب) ، ودانتى لمصطفى آل عيال (سلسلة اقرأ لدار المعارف ١٩٥٦م) . ودانتى الليجيرى لطه فوزى ، القاهرة ١٩٣٠م .

وكان لجفاء أخلاقه وصرامة طباعه ، وصراحته فى الرأى أثر كبير فيما ناله من اضطهاد وقد بدأ حياته الأدبية برواية طويلة تخللها كثير من قصائد الشعر الغنائى ، وصف فيها حبه لبياتريس بورتناى التى رآها وهى فى التاسعة من عمرها فعلق قلبه بها حتى غدت رمزاً فلسفياً صوفيا ، وسمى الروا ية باسم (الحياة الجديدة) . وقد تزوجت دون أن تعلم بحبه العظيم لها ، كما تزوج هو بدوره من (جيما دى ما نيتودونانى) وهو فى الثلاثين من عمره ، وأنجب منها ولدين ، وبنتا أسماها باسم محبوبته .

جون ملتن : شاعر انجليزى ولد عام ١٦٠٨ م وتخرج فى جامعة كمبردج ، وأعد نفسه ليكون أديبا ، وكان يحمل بين جنبيه فكرة سامية عن رسالة الشاعر فى الحياة التى توشك أن تكون رسالة الأنبياء ، ويرى أن على الشاعر أن يأخذ بيد المجتمع ، وأن يناصر قضاياه ، ويرتفع به إلى المستوى اللائق .

وتعد مجموعته الشعرية التى ظهرت سنة ١٦٤٥ م مفتاحا لعظمته الأدبية ، وفيها خلاصة آرائه واتجاهاته ، حيث اهتم بنشر الموضوعات الاجتماعية والسياسية فى عصره ، حتى أن بعض نظرياته أساءت إلى الملك تشارلس الأول ملك انجلترا ، وكان يرى أن تكون الصحافة حرة كى تستطيع توجيه الرأى العام .

وحينما تزوج من مارى برويل سنة ١٦٤٤ م ما لبثت أن هجرته ثم عادت اليه ثانية فكتب فى أثناء ذلك جملة مقالات يشرح فيها مواثيق الطلاق وقضاياه ، وشغل كثيراً من المناصب المهمة فى حكومة كروموبل ،وكان لسانها الناطق المدافع عنها ، وفى سنة ١٦٥٠ فقد بصره مما أثر فى حياته تأثيراً كبيراً ، وجعله ثائراً متشائماً ، وفى هذه الآونة ألف ملحمته الرائعة (الفردوس المفقود) التى خلدته سنة ١٦٦٧ م .

تعريف بالرحلات الأربع :

أولا : خلاصة التوابع والزوابع : رسالة ابن شهيد عبارة عن قصة خيالية يحدثنا فيها عن رحلة قام بها فى عالم الجن على ظهر جواد خاص به

أجواز الفضاء ، وكان يحط الرحال حيثما شاء فى مناطق الجان . وفى أثناء رحلته التقى بشياطين الشعراء ، وقرناء الخطباء والكتاب . وناقشهم وسألهم عن نتاجهم ، واستنشدهم إياه ، وهو فى أثناء ذلك يبدى رأيه فى الشعر والأدب ، والأشخاص ، وبخاصة نتاج خصومه .

ثم يحاول أن يثبت علو كعبه ، ويفاخر بقيمته العلمية متخذا من قدامى الشعراء والنقاد العرب إجازات تشهد بتفوقه على أقرانه .

وكان مسرح أحداثه أحد أودية الجان ، وقد اتخذ أبطاله من الشياطين : فالتوابع : (جمع تابع أو تابعه وهو الجنى أوالجنية) وكلاهما يصاحب الإنسان أينما سار وأينما حل ، والزوابع : (جمع زوبعة وهو اسم للشيطان أورئيس الجان) .

وقد بعث برسالته لشخص كناه بأبى بكر ، وذهب كثير من الكتاب إلى أن أبا بكر هذا هو شقيق أبى محمد بن حزم الفقيه الأندلسى المشهور. وصاحب (طوق الحمامة) ، ومن الذين ذهبوا هذا المذهب أحمد ضيف فى كتابه (بلاغة العرب فى الأندلس) ، وبنت الشاطىء فى كتابها (الغفران (١) وذهب آخرون ، ومنهم أحمد هيكل (٢) : إلى أن أبا بكر المقصود هو الكاتب المعروف باسم (اشكمياط) وكان منافسا لدودا لابن شهيد ، وذهبت فئة ثالثة : إلى أنه أبوبكر بن ماء السماء .

ويبدو أن هؤلاء الكتاب المحدثين قد تابعوا ابن بسام صاحب الذخيرة ، وابن سعيد المغربى صاحب (المغرب فى أخبار المغرب) حيث قال ابن بسام أنه أبوبكر بن حزم (٣) آنا ، ولكن أبا بكر هذا كان قد مات ، وهو بعد ما يزال فى دور الصبا ، وكان ذلك فى الطاعون الذى اجتاح قرطبة سنة ٤٠١ هـ(٤) ، وقال : آنا إنه أبوبكر المعروف باشكمياط(٥) ، وقال

(١) الغفران : ٢٩٤ .
(٢) الأدب الأندلسى : ٤٢٠ .
(٣) الذخيرة : ١/٢١٠ .
(٤) طوق الحمامة : ٥٤ .
(٥) الذخيرة : ١/١٩٥ .

ثالثة : أنه أبوبكر بن ماء السماء (١) ، ولعل التفسير القويم هو ما ذهب اليه يعقوب زكى : من أن الاستنتاج الصحيح لهذه المشكلة نجده عند الحميدى(٢) من أن الرسالة موجهة إلى من يدعى أبا بكر يحيي بن حزم ، وهو من أسرة تختلف عن أسرة ابن حزم (٣) .

أما تاريخ تأليف هذه الرسالة فغير معلوم مما دعا جملة من الكتاب إلى الظن والتخرص ، وسبب بحث هؤلاء الدارسين هو تحديد الشخص السابق أهو ابن شهيد أم أبو العلاء ، وبالتالى من الذى تأثر بالآخر ، ويقول يعقوب زكى «من سوء الحظ أننا لانعرف تاريخاً محدداً لتأليف (رسالة التوابع والزوابع) وكل التواريخ التى تقدم بها الباحثون من قبل خاطئة ، فالبستانى يقول : إنها كتبت بعد عام (٤١٤ هـ = ١٠٢٣ م) ، وأحمد هيكل يقول: إنها كتبت فى(٤١٥ هـ = ١٠٢٤) ويؤكد بروكلمان — دون أن يبدى أى دليل — أنها كتبت قبل رسالة الغفران للمعرى بعشرين سنة ، ولما كانت رسالة أبى العلاء قد كتبت حوالى ٤٢٤ هـ ، فإن التاريخ الذى يقول به بروكلمان هو عام (٤٠٤هـ = ١٠١٣ م) أما زكى مبارك — فهو يجازف — فيقول : انها كتبت بين عامى (٤٠٣و٤٠٧ هـ = ١٠١٢ و١٠١٦ م) . . والتاريخ الصحيح ينحصر بين عامى: (٤١٦ و٤٢٠هـ = ١٠٢٥ و١٠٢٩)(٤).

بواعث تأليفها : لم يكن لابن شهيد ثمة حافز إلى تأليف رسالته على ما يبدو غير إظهار نبوغه وعلمه ، ومحاولته أن تكون له الصدارة بين رجال الفكروالأدب فهو يريد أن يكون الشخصية المرموقة التى يؤبه لها ، ويعول على كلمتها .

فقد استهل رسالته بمناقشة مع أبى بكر تشبه أن تكون مدخلا للرسالة : أشاد فيها بنبوغه ، ودافع عن فنه ، حتى أن أبا بكر هذا يأخذه العجب ،

---

(١) الذخيرة : ق ١ م ٢ ص ٩ ، وقارن بنفح الطيب للمقرى : ٢/٩٩

(٢) أنظر : الجذوة : ٣٠٠ .

(٣) مقدمة ديوان ابن شهيد : ٤٤ .

(٤) المرجع السابق : ٤٤ .

ويتساءل : كيف تكون مثل هذه الشخصية موجودة بين جوانب المجتمع الأندلسى ، ثم لا تتبوأ مكانتها اللائقة بها ؟ وكيف يستقيم لأولى الرأى أن يغمطوها حقها ، بل يزيد أبو بكر فيقسم قسما غير حانث فيه : أن هذه الفرائد التى يأتى بها ابن شهيد ليست من كلام البشر ، بل هى وحى يوحى إليه به من الزوابع والتوابع ،فهم الذين ينجدونه ويمدونه بألوان العبقرية ، وأنماط الفنون فى الشعر والنثر ، لأن ما يأتى به ليس فى قدرة البشر .

ثم لا يكتفى ابن شهيد بهذا التقديم ، فليجأ إلى شيوخ الأدب القدامى ، ونقاد الفكر العربى كالجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان الهمذانى لينتزع من قرنائهم وشياطينهم إجازات تشهد بعلو كعبه ، وتفوقه على أقرانه .

فها هو صاحب الجاحظ وصاحب عبد الحميد يستمعان إلى شىء من من فنه وأدبه ، ويتبادلان معه وجهات النظر ، ويعرج ابن شهيد فى أثناء ذلك على حساده الأندلسيين ، حتى يصل إلى أبى القاسم الإفليلى، وكان من رجال اللغة شديدى التحامل على ابن شهيد ، ويأبى ابن شهيد إلا أن يناظره ليفحمه ، ويخرس لسانه على مرأى ومسمع من زعيمى الأدب المشرقى .

ثم يعرض ابن شهيد أخيراً لجانب من جوانب الحياة الاجتماعية شاع فى عصره ألا وهو الحب والغزل حتى غدا مرضاً بين أبناء عصره ، ولم يقتصر على الأناسى ، بل امتد إلى الحيوانات فغدت بدورها من حمير وبغال تأبى إلا العشق والغزل بمحبوباتها .

ولا ننسى أن زعيم المحبين فى عهده ، وهو أبو محمد بن حزم قد وضع كتابه (طوق الحمامة)(١) فى هذه الفترة ، هذا الكتاب الذى يعلق عليه طه حسين بقوله : « إن الغزل والحب قد شاعا فى الأندلس فى عهده حتى أصبحا كالماء والهواء (أنظر : كتاب : فى حديث الشعر والنثر لطه حسين)(٢) .

---

(١) أنظر : طوق الحمامة لأبى محمد بن حزم : ١٦ .

(٢) وقارب بكتابنا الحب ومذاهبه الجمالية والنفسية (ط. دار الفكر بيروت) .

ثانياً : خلاصة رسالة الغفران : يعد المعرى من أكثر كتاب العربية نتاجاً ، حيث خلف لنا عدداً كبيراً من الآثار الشعرية والنثرية أربت على السبعين(١) مؤلفاً ، تناول فيها موضوعات شتى من حكمة واجتماع ونقد وأدب ولغة ، وأشهرها فى الشعر (اللزوميات) وفيها بسط جل آرائه الفلسفية التى تستوقف الانتباه بجرأتها وأصالتها « وخلوها من أبواب الشعر المطروقة .. وانصراف صاحبها إلى نقد الحياة ، وتقييد نفسه تقييداً شديداً بلزوم مالايلزم »

وفى النثر (رسالة الغفران) وفيها بسط جل آرائه النقدية فى أرفع أدب ، وأجل بيان وضمنها فنوناً شتى من اللغة والأدب .

والرسالة عبارة عن مقدمة أملاها أبو العلاء رداً على رسالة تلقاها من أحد معاصريه ، واسمه على بن منصور الحلى ، وكنيته ابن القارح ، والرسالة تنقسم إلى قسمين رئيسين ، القسم الأول : هو رحلة ابن القارح فى الجنة ، وفى الجحيم ، والقسم الثانى : هو رد المعرى على رسالة ابن القارح .

وقد بدأ القسم الأول بأنه تلقى رسالة ابن القارح التى « بحرها بالحكم مسجور ومن قرأها لا شك مأجور » ، وأن الله قد غرس للشيخ ابن القارح بسببها فى الجنة شجراً ظليلا ، وفى ظلال تلك الأشجار ولدان مخلدون..»(٢)، وجنة الغفران حافلة بالحركة واللذة ، ففيها الصيد ، والرقص والغناء ، وفيها المآكل الشهية ، والمشروبات اللذيذة ، وفيها إلى جانب ذلك الأدباء والمجالس الأدبيـة .

ثم يخطر للشيخ ابن القارح خاطر نزهة فى الجنة ، فيركب نجيباً من نجب الجنة .. ويسير به على غير منهج .. ، فيلقى الأعشى وقد صار عشاه حوراً ، فيعجب من دخوله الجنة ، بعد أن مات كافراً(٣) ، فيخبره الأعشى أنه استشفع بمحمد صلى الله عليه وسلم فشفع له .

---

(١) أنظر : معجم الأدباء :   ، وأبا العلاء لأحمد تيمور : ٩٣ (ط. الأنجلو) .
(٢) رسالة الغفران : ١٣٩ .
(٣) المصدر نفسه : ١٧٥ (تحقيق بنت الشاطىء) ط. دار المعارف ١٩٦٩م .

ثم ينظر الشيخ فى رياض الجنة فيرى قصرين منيفين ، أحدهما لزهير بن أبى سلمى ، والآخر لعبيد بن الأبرص ، ويلتمس لقاء الرجلين ، ويسأل زهيراً : « بم غفر لك ؟ » فيخبره أن نفسه «كانت من الباطل نفوراً ، فصادفت ملكاً غفوراً ، وأنه كان يؤمن بالله العظيم »(١) .

ثم يلقى عبيداً ، فيقول : السلام عليك يا أخا بنى أسد ، فيقول وعليك السلام ، ويسارع عبيد إلى القول : لعلك تريد أن تسألنى بم غفر لك ؟.. لقد شملتنى الرحمة بسبب البيت الذى قلته ، فى أيام الحياة ، ألا وهو :

من يسأل الناس يحرموه

وسائل الله لايخيب (٢)

ويلقى عدى بن زيد ويسأله : كيف كانت سلامتك على الصراط(٣) ؟ ثم يدعوه عدى إلى رحلة صيد ، ويركبان سابحين من خيل الجنة ، ثم يلقى أبا ذؤيب الهذلى ، والنابغة الجعدى والذبيانى ، ويمر بهم سرب من أوز الجنة فينزل بهم ، ويبصر جوارى كواعب يرفلن فى وشى من الجنة ، وبأيديهن المزاهر وآلات الموسيقى ، ويغنين الندامى بما يريدون .

ويرغب فى أن يطلع على أهل النار فيركب بعض دواب الجنة فيمر فى طريقه إليهم بمدائن الجن الذين آمنوا بمحمد عليه الصلاة والسلام ، فيعدل إليها ليلتمس بعض أخبار الجن ، وأشعار المردة ، ويلقى أحدهم (الخيتعور) الذى ينشده قصيدتين من شعره(٤) .

وينظر فى النار فيرى ابليس فى العذاب فيشمت به ، فيقول ابليس : من الرجل ؟ فيقول : أنا فلان ابن فلان من أهل حلب . كانت صناعتى

---

(١) المصدر نفسه : ٢٤ (ط. كيلانى) : ١٨٣ (ط. بنت الشاطىء) .
(٢) المصدر نفسه : ٢٤ (ط. كيلانى) : ١٨٦ (ط. بنت الشاطىء) .
(٣) المصدر نفسه : ٢٥ (ط. كيلانى) : ١٨٦ (ط. بنت الشاطىء) .
(٤) المصدر نفسه : ٨٥ (ط. كيلانى) : ٢٩١ (ط. بنت الشاطىء) .

الأدب أتقرب به إلى الملوك . فيقول له ابليس : بئست الصناعة ، أنها تهب غفة من العيش ، لا يتسع بها العيال(١) .

وحفلت الجحيم بعدد من الشعراء من أمثال : بشار ، وعنترة ، وعمرو ابن كلثوم ، وأمرىء القيس ، والأخطل ، والمهلهل ، وقد سماها بأسماء وردت فى القرآن ، ورسم لها خطوطاً مستعارة من الدين ، ومن الشعر القديم والخيال ، ثم يترك أهل الشقاء ويعود إلى الفردوس .

والقسم الثانى : يدور حول المسائل التى سأله عنها ابن القارح ، ويستطرد أبو العلاء إلى مسائل أخرى يرى أنها أجدر بالإجابة من مسائل ابن القارح .

بواعث تأليفها : يتضح لأول وهلة أن رسالة الغفران(٢) كتبت رداً على رسالة ابن القارح ، ولكن يقرر النقاد أن ثمة عوامل كثيرة حدت بأبى العلاء إلى وضع رسالة الغفران — أما العامل المباشر فرسالة ابن القارح — وهى إن شئت : العذر الذى تذرع به المعرى لاظهار ما كان من عادة علماء عصره أن يظهروه من براعة تصرف فى فنون اللغة ، واطلاع واسع على غريبها ووعرها ، وثقافة أدبية قل نظيرها .

كما كانت فكرة البعث والنشور ، وما بعدهما من حساب وثواب أو عقاب من الأفكار التى سيطرت على نفس أبى العلاء المعرى معظم حياته فملأتها أشعاره وكتاباته ، وكثيراً ما تمنى أن يلقى بعض من ماتوا فيسأله عما بعد الموت من شقاء ونعيم ، لتنتهى بذلك شكوكه وحيرته(٣) ، فقال :

لو جاءَ من أهل البلى مخبر

---

(١) المصدر نفسه : ٣٠٩ (بنت الشاطىء) .

(٢) ذهب بعض الدارسين إلى أنها ملحمة كالبستانى والمحاسنى ، وذهب آخرون إلى أنها مقامة كشوقى ضيف وعبد القادر المغربى ، وذهب فريق ثالث إلى أنها قصة لطه حسين ، وجورجى زيدان وحميدة ، وفى الحق فهى رحلة كما ذهبنا فى دراستنا .

(٣) فى الأدب المقارن لحميدة : ٨٠ .

سألت عن قوم وأرخت

هل فاز بالجنة . . عمالها

وهل ثوى فى النار نوبخت

كذلك كانت الرسالة متنفساً لقلب الشيخ المعرى الذى نزع إلى الخيال ينال به ما لم ينله فى الواقع ، إذ كتبها وهو فى الستين من عمره تقريباً ، « وبعد أن قطع مراحل الحياة الدنيا ، وأشرف على العالم الآخر ، وانصرفت نفسه إلى التأمل الطويل الحزين فى مصير الإنسان .

فى ذلك الجو القاتم ظهرت الغفران ، وفى تلك الحالة النفسية الألمة أملى أبو العلاء رسالته ، وإنها لحالة تفسر لنا ما فى « الغفران » من أشواق مستثارة إلى الرغبات المادية ، وعرض متفنن لنعم الحياة منقولة إلى العالم الآخر »(١) .

ورأى بعض الدارسين : أنه كان يود التصريح ببعض معتقداته وآرائه دون خوف أو تردد ، ولكنه خشى ذلك فجنح إلى التقية ، وآثر أن يغلف تلك الآراء بستار من غريب اللغة والتقعر اللفظى ، وأن تكون فكاهته ستراً لما شاع بين المسلمين من صور خرافية ، ومبادىء وأوهام دخيلة جعلوا مصدرها الدين(٢) .

ثالثاً : خلاصة الكوميديا : عبارة عن قصة حب مبطنة بالسياسة والدين ؛ فقد حكى لنا دانتى قصة حبه لبياتريس ، وكان حباً غير متبادل ، فهو من طرف واحد فقد أحبها دون أن تدرى هى بهذا الحب ، وكانت فى نحو التاسعة من عمرها ، وأنشأ فيها حينئذ ديواناً من الشعر ، ووعد فى نهاية هذا الديوان ، أن يسجل شيئاً خالداً عنها ، لم يسبق لمحب أن قاله على الإطلاق ، وذلك حيث يقول : لقد صممت على ألا أقول بعد الآن شيئاً فى هذه المحبوبة المقدسة ،

---

(١) الغفران لبنت الشاطىء : ٨ .

(٢) فى الأدب المقارن لحميدة : ٨٠ .

حتى يجيء الزمن الذى أستطيع أن أتحدث عنها فيه بكل جدارة .. ، وأرجو أن أقول فيها ما لم يقل مثله أحد قط فى أية امرأة » .

وتزوجت الفتاة بياتريس من آخر عندما بلغت سن الزواج ، وأحس بوطأة الأسى تهصر فؤاده فوجه طاقته إلى السياسة والحكم القائم فى بلده فلورنسا ، ولكنه اصطدم برجال الحكم ورجال الدين فعملوا على نفيه ، ومن ثم عاش مشرداً دون أمل فى العودة لوطنه الذى يحبه حباً جماً ، حتى أن بولونيا لما عرفت فضله ومكانته الأدبية عرضت عليه أن تمنحه لقب مواطن ، وتقلده الوسام الجامعى الذى يعادل الآن درجة الدكتوراة الفخرية ، ولكنه رفض ، وأبى أن يشرك حبه لوطنه شيء آخر ، ولعل أكبر تقدير لدانتى هو هذه المقولة التى نادى بها (وليم جلادستون) رئيس وزراء انجلترا خلال القرن التاسع عشر ، حيث قال : إن قراءة دانتى ليست مجرد متعة ، بل إنه بطولة ودرس متعدد الجوانب .. ، إنه ترويض شاق للقلب والفكر والإنسان بأسره ، لقد تزودت من مدرسة دانتى بزاد عقلى ساعدنى على أن أمضى فى رحلة الحياة إلى سن الثالثة والسبعين » .

بواعث تأليفها : فى غمرة الأسى والحزن الذى كان يجتاح دانتى وهو رهين النفى والغربة ، رأى أن الفرصة سانحة كى يضع كتابه الذى تواعد فيه مع نفسه أن يسجل عن محبوبته أثراً أدبياً لم يسبق لكاتب أن عالجه ، ولا لريشة مصور أن لمسته ، وكانت فى الوقت نفسه فرصة اهتبلها كى يهاجم خصومه السياسيين ويقذف بهم فى أحضان الجحيم ، وهم الذين ناصبوه العداء فى حياته ، ولم يستطع أن يثأر منهم فى دنياه الواقعية ، فلم لا يثأر منهم فى دنياه الخيالية !

ثم هو لا يهاجم السياسيين فقط ، بل يأخذ معهم نفراً من رجال الدين على رأسهم البابا بونيفاس الثامن ، وهو إلى جانب ذلك يشيد بأصدقائه الذين حفظوا له الود ، ومن هنا جاءت الكوميديا فى ثلاثة أقسام :

القسم الأول صور فيه الجحيم ، وفى (الجحيم) رمى بكل أعدائه وأعداء

وطنه ، والقسم الثانى هو (المطهر) أو بمعنى أدق (الأعراف) : والجسر الفاصل بين النار والجنة ، وفى المطهر وضع من كانت ذنوبهم هينة خفيفة ؛ وقد صاحبه فى رحلته إلى الجحيم والمطهر فرجيل صاحب الإنيادة . الذى يعد رمزاً للعقل .

وفى القسم الثالث وهو (الفردوس) وضع أحبابه ، ولا سيا بياتريس . فهو لا يكاد يخرج من المطهر ، ويلج باب الفردوس ، حتى تظهر له وترحب به ، وتتولى هى بنفسها الطواف به فى نواحى الفردوس : وفى هذا القسم عالج العقيدة الكاثوليكية التى يدين بها ، وبعض جوانب الفكر المسيحى وأوضح أن المؤمنين سيجزون خيراً .

رابعاً — خلاصة الفردوس المفقود : حكى لنا ملتن قصة إبليس وهو فى الجنة ، وكيف أنه تمرد على الإله ، وأن الإله كتب عليه اللعنة وطرده شر طردة من الجنة ، ولكن إبليس أبى على نفسه إلا أن يسىء إلى بنى البشر جميعهم بقدر ما يستطيع .

وحكى خروج آدم وحواء من الجنة ، وهى على ما أرى مستقاة من (الكتاب المقدس) أى التوراة والإنجيل ، وهى نفس القصة التى نعرفها فى القرآن الكريم ، والتى يحدثنا فيها عن عصيان إبليس وهبوطه هو وآدم وحواء إلى الأرض بعد عصيانهما وأكلهما من الشجرة التى نهى الله عنها .

بواعث تأليفها : قصد ملتن من وراء ملحمته تلك شيئاً مهما هو تبيان السبب والمسبب ، ومن ثم فهو يسوق قضايا كثيرة يبرر الأحكام الإلهية فيها ، لماذا صدرت عن الله ؟ ويعلل السبب الذى من أجله وقعت .

أوجه التشابه :

أولا — المسرح والحوادث : كل رحلة من الرحلات الأربع اتخذت عالماً آخر غير عالمنا الدنيوى ليكون مسرحاً لأحداثها ووقائعها ، ولكن هذا المسرح اختلف اتساعاً ومفهوماً ، فهو عند ابن شهيد وادى الجن ، حيث ركب هو وشيطانه المدعو زهير بن نمير على صهوة جواد « سار بهما كالطائر ،

بجتاب الجو فالجو ، ويقطع الدوفالدو ، حتى أتى أرض الجن ، وهناك طاف به تابعه فى مختلف مناحيها » وتقابل مع التوابع والزوابع أصحاب من اختار من الكتاب والشعراء .

وهو عند أبى العلاء المعرى محيط الآخرة الجنة بنعيمها ولذائذها ، ومن الجنة يشرف على جهنم وسعيرها ، ويلتقى بالكتاب والشعراء أنفسهم وليس بشياطينهم أو أصحابهم ويحادثهم ويناقشهم .

وهو عند دانتى محيط العالم الآخر ، ولكنه يبتدىء بجهنم ، ثم يجتازها إلى المطهر ، ثم ينتهى إلى الفردوس ويلتقى أيضاً بأشخاص السياسة والدين ، ويصطفى من يشاء ، ويطوح فى جهنم بمن يشاء .

وهو عند ملتن محيط العالم الآخر ، ويجعله الجنة ويسوق القضية الأزلية التى على أساسها عمر الله الأرض ، فقد كان آدم وحواء فى الجنة ، ولكنهما افتقداها وهبطا إلى الأرض ، ولكن هبوطهما كان بسبب خطيئة ارتكباها .

ثانياً — المضمون : كان المضمون فى رسالة ابن شهيد يدور حول عرض مشكلات أدبية ، تعلق فيها أكثر ما تعلق بمعاصريه وسابقيه عن طريق التحليل الأدبى ، وطرق جوانب البيان والبلاغة ، والادلال بثقافته ونبوغه .

وكان المضمون فى رسالة أبى العلاء أشياء أبعد وأعمق من مجرد عرض المشكلات الأدبية والادلال بالثقافة والنبوغ ، فلقد كانت جوانب العصر الثقافية والاجتماعية والدينية تعرب عن انهيار وشر مستطير ، ففى السياسة تقهقر الحكم المركزى ، وضعف الدويلات المتملكة فى أنحاء الامبراطورية ، وفى الاجتماع بؤس الطبقات الشعبية ، ونعيم الطبقات المستأثرة بالحكم والخيرات وانحطاط فى الأخلاق مرده إلى اضطراب الناس فى حياتهم ، وإلى مجاراتهم تقلباتها وخداعها بتقلب وخداع وفى الدين فرق وبدع ، فلا أن تتأثر نفس المعرى بواقع عصره بجميع وجوهه .

وكانت الحالة الأدبية فى أيام المعرى ما تزال على الازدهار الذى عرفته

من قبل فى أيام الحمدانيين ، ولكن يلاحظ أن بعض الأدباء كانوا برمين بعصرهم وأهليه ، وأن بعضهم كانوا يشكون إعراض ذوى السلطان عنهم ، وأن بعضهم كانوا يطوفون فى البلاد عارضين بضاعتهم فى سوق القصور فلا يكسبون فيها أحياناً الا كساداً .

وهكذا كانت بواكير الانحلال قد شرعت تتسلل إلى الأدب فى عهد المعرى ، وتعبر الرسالة عن هذا الواقع الأدبى فى غير مكان ، كما فى قصة ابن القارح مع إبليس ، كذلك لم يرتجل أبو العلاء آراءه ارتجالا فى الفلسفة والحياة ، وإنما تلقفها من اليونان : من فيلسوفين مشهورين عرفهما العرب أحدهما (ديوجين) ، والثانى (فيثاغورث) أما الأول فكان مذهبه الزهد والتقشف والقناعة بشظف العيش ، وهى صفات حرص المعرى على الاتصاف بها منذ عزلته .

كما بدت فى حياته وأقواله نزعات (فيثاغورس) ، فكان يكثر من ذكر وصفاتها وانطلاقها وكدر البدن وأخلاطه ، وبشوق النفوس إلى دنيا أصفى من هذه الدنيا وأعلى .

ومن الفرس : إذ ظهرت آثار العقيدة الفارسية فى أفكار أبى العلاء جلية فى كرهه الزواج وبعده عن ذبح الحيوان لئلا يألم ، فان (الديصانية) وهم جماعة من مجوس الفرس كانوا يقولون : بالثنوية فى مذهب النور والظلام ، والخير والشر ، وكانوا يتحرزون عن ذبح الحيوان ، ويرون المناكحة حراماً ، وهذه آراء أبى العلاء .

ومن الآراء الهندية : استمد أفكاره عن النساء والنسل والشهوات الجسمانية ، فقد دل عليه اتباع (قلانوس) وكان مذهبهم التقشف والبعد عن الشهوات (أنظر : أبو العلاء ناقد المجتمع لزكى المحاسنى ١٨ — ٢١) .

— وكان المضمون فى رحلة دانتى عرض مشكلات السياسة والحكم والدين ، فقد كان ثمة صراع بين الأحزاب القائمة فى عصره ، وكانت الكنيسة ضالعة فى هذه المعارك ، وغارقة إلى أذنيها ، وقد غلف هذا بقصة

حبه لبياتريس ، ولكن الشيء الذي يبرز للقارىء الناقد من خلال المضمون هو الاتكاء على الإلياذة والأوذيسة لهوميروس ، والاقتباس من الإنيادة لفرجيل .

— وكان المضمون في رحلة ملتن يدور على عرض قضايا دينية ، ليست من نوع قضايا أبي العلاء المعرى التي عرض لها كأرباب النحل والأهواء ، والمهدى المنتظر ، والإلحاد ، والزندقة ، والدهرية ، والقرامطة ، والحلول ، والتناسخ ، وهو في سوقه لهذه القضايا يخلطها بالنقد اللغوى والفقهى ومسائل النحو والصرف — وإنما حلق ملتن في جو آخر غير أجواء أبي العلاء الاستعراضية الحافلة بالملذات ، والتصوير الساخر ، حلق في أجواء شعرية مليئة « بالجد والحماس ، وصور فيها الصراع الأبدى الناشب بين الخير والشر ، بين الشيطان الهارب من أعماق الجحيم خلسة وخفية ، وبين الإنسان الذى آثره الله بالجنة ، وأمر الملائكة أن يسجدوا له ، مما جعل الكاتب الايطالى لاباريني : يعد الجنة الضائعة من الشعر الحماسى الديني (أنظر : الغفران لبنت الشاطىء ٣١٧) .

ثالثاً — الأسلوب : كان أسلوب ابن شهيد هو أسلوب السرد الذى يميل إلى القص ، ويعتمد المزاوجة بين الكلمات ، والسجع في التراكيب ، وينتهج تنويع العبارة وتقطيع الجملة فهى أخبار آنا ، واستفهام آنا ، وطلب آنا ونهى آنا ، فهو يقع بين الجاحظ وبين بديع الزمان فإذا سلك الترسل والمزاوجة فهو أقرب إلى الجاحظ ، وإذا سلك التوشية وبحث عن المحسنات ، ولا سيما إذا استطرد في الوصف ، كهذا الذى قصد إليه في أثناء رسالته(١) من معارضته لبديع الزمان .

ونلحظ في رحلة أبي العلاء سمات في أسلوبه يمكن أن نوجزها في الآتي :

---

(١) أنظر : التوابع والزوابع : رسالة البرد والنار ، ورسالة الحلواء ، وقارن بالمقامة لشوقى ضيف .

١ — من أبرز ما يلاحظ فى أسلوب الرسالة : الخيال ، ولم يكن أساس خياله شيئاً من المبصرات لأنه كان كفيفاً ، وكل ما فى الرسالة من الصور الخيالية التى مرجعها إلى البصر يرجع بعد التحليل إلى معلومات سمعية(١) . وذلك كمأدبة الجنة التى أقامها لبيـد(٢) .

وهو يتكىء فى رسم صوره على الأدوات البيانية : من تشبيه واستعارة ومجاز ، ويلجأ إلى اقتباس كثير من الصور الواردة فى القرآن الكريم . أو الشعر الجاهلى والأساطير ، ولأن الغاية الأولى لديه هى التصوير . من ذلك ما ورد فى حديث الخنساء عن أخيها صخر ، حيث يقول : « يمضى فإذا هو بامرأة فى أقصى الجنة ، قريبة من المطلع إلى النار ، فيقول : من أنت ؟ فتقول : أنا الخنساء السلمية ، أحببت أن أنظر إلى صخر . فرأيته كالجبل الشامخ والنار تضطرم فى رأسه ، فقال لى: لقد صح مزعمك فى : يعنى قولى:

وأن صخرا لتـأتم الهداة به

كأنه علم فى رأسه نار (٣٠٨ الرسالة)

فصور المعرى مقتبسة من التشبيه بالقديم الذى أوردته الخنساء فى شعرها .

٢ — ومن مميزات أسلوب الرسالة الاستطراد ، وإذا كان أبو العلاء قد استطرد ، فإن ذلك من طبع الرحلات ، إذ يلتقى الرحالون بأقوام . ويذهبون إلى أماكن ، ويصادفون حوادث قد تكون الصلة بينها واهية ، ولـكن الرباط القوى الذى يربط بينها هو آراء الأديب التى يحاول ابداءها(٣).

٣ — وكان أبو العلاء رجلا يؤثر القيود ، فقد حبس نفسه فى منزله ، وسمى نفسه (رهين المحبسين) ، وحرم على نفسه الزواج ؛ ومنع نفسه من الأطعمة الحيوانية ، ولزم فى شعره ما لا يلزم ، فلما كتب رسالة الغفران

---

(١) أنظر : فى الأدب المقارن لحميدة : ٩٤ .
(٢) أنظر : رسالة الغفران : ٦٨ (ط. كيلانى — المكتبة التجارية ١٩٢٣م) .
(٣) أنظر : عبد الرزاق حميدة : ٨٣ .

قيد نفسه فيها بالسجع والغريب تمشياً مع طبعه ، ومع طبيعة عصره الذى شاعت فيه المحسنات البديعية(١) .

وكان الأسلوب الذى اعتمده دانتى وملتن فى رحلتيهما هو الأسلوب الشعرى المشوق ، بينما اعتمد أبو العلاء وابن شهيد أسلوب النثر ، فطريقة التناول قد اختلفت بين الأدبين العربيين والأدبين الغربيين .

وأسلوب دانتى وملتن بلغ حد الإعجاز الفنى من حيث السبك والصياغة والخيال ، وذهب بعض الدارسين إلى أن الكوميديا تفوق الفردوس المفقود فى هذه الناحية ولكن أسلوب ملتن فى الحقيقة لا يقل روعة عن أسلوب الكوميديا ، بل اعتبره السير (جون دنمن) أبلغ شعر وصلت إليه العقلية الإنجليزية ، وها هو ذا يحمل النسخة الأولى من بين يدى المطبعة ويسرع بها إلى مجلس الأمة الإنجليزى ليقول لهم : أيها السادة إنى أقدم إليكم أبلغ شعر نظمه البشر فى كل زمان ومكان(٢).

ولم يكن فى أسلوب الشاعرين ثمة استطراد ، بل هناك تسلسل وانسجام يأخذ بعضه بحجز بعض ، وكان الجو الذى يسيطر على الرحلتين هو الجو الجاد فكان الأسلوب جاداً ، بينما كان الجو الذى يسيطر على أبى العلاء هو السخرية ويبحث هو وزميله ابن شهيد عن الفرائد اللغوية والتصرفات النحوية .

وكان أسلوب الشاعرين يحمل طابع الوصف التصويرى ، إلى جانب شيء من الحوار ، بل أن هذه السمة تجدها فى الكوميديا أظهر منها فى الفردوس .

رأى الدارسين :

إزاء هذه النقاط كثرت أقوال الدارسين فقد عرضوا للمقابلة بين

---

(١) المرجع السابق : ٩٧ .

(٢) أدباء من الشرق والغرب للناعورى : ١١٤ ، وقارن بالغفران : ٣١٧ .

(التوابع والزوابع) وبين (رسالة الغفران) من ناحية الأسلوب والموضوع .
فقال الدكتور أحمد ضيف : « وقد كتب ابن شهيد رسالة هى أشبه برسالة
الغفران من حيث أسلوبها الأدبى . وسماها (التوابع والزوابع) . ولعل ابن
شهيد كان يقلد أبى العلاء فى ذلك لأنه أدرك عصره . ولأن شهرة أبى العلاء
كانت ذائعة فى المشرق والمغرب . وكان أهل الأندلس يقلدون المشرق فى
كل شىء(١) .

وذهب الدكتور زكى مبارك إلى أن أبا العلاء هو الذى قام بتقليد ابن
شهيد ومحاكاته فى رسالته ، واعتمد فى مقولته تلك على أن التوابع والزوابع
قد ألفت قبل الغفران بما يقرب من عشرين عاماً ; وفى ذلك يقول : « والواقع
أن التشابه تام بين الرسالتين ، فالموضوع واحد وهو عرض المشاكل الأدبية
والعقلية بطريقة قصصية ، والخلاف فى جوهر الموضوع يرجع إلى روح
الكاتبين واتجاههما » .. والمسرح واحد تقريباً ، فهو عند ابن شهيد وادى
الجن فى الدنيا وهو عند أبى العلاء وادى الإنس فى الآخرة(٢) » .

وذهبت بنت الشاطىء إلى لون من التفصيل . فقد توافقا فى بعض
الجوانب ، واختلفا فى بعض الجوانب : فقالت : « لقد صاغ كلاهما أحكامه
الأدبية فى أسلوب جذاب ، على طريقة الحوار .. ، وقام كلاهما برحلة فى
عالم الخيال ، أنطق فيها الجن والحيوان .. ، وأراد كلاهما عرض براعته فى
الصنعة ، وتفوقه فى الحفظ والإنشاء .. ، وأحب كلاهما أن يبهر صاحبه :
فابن شهيد يقول لأبى بكر بن حزم ، وقد عجب من براعته : « فأما وقد
قلتها يا أبا بكر ، فأصخ أسمعك العجب العجاب »(٣) .

وأبو العلاء يلتفت إلى قول ابن القارح : فان فى هذه الرسالة — أى التى

---

(١) أنظر : بلاغة العرب فى الأندلس : ٤٨ .
(٢) أنظر : النثر الفنى : ٢٦٠ (ط. التجارية ، القاهرة ١٩٣٤م) .
(٣) الذخيرة : ٢١٠/١ .

كتبها لأبى العلاء — على ما بها ، قد استحسنت ، وكتبت عنى ، وسمعت منى ، وإذا جاء جواب هذه ، سيرتها بحلب وغيرها إن شاء الله(١) .

ثم تعقب فتقول : وهب شيئاً من هذا التشابه — فى الأسلوب والهدف قد كان — فكيف يقوم وحده دليلا على التشابه إذا اختلف جوهر الموضوع فى الرسالتين ، وتباينت روح الكاتبين وتغيرت شخصية البطل :

١ — إن رسالة الغفران بطلها ابن القارح ، أما أبو العلاء فقد توارى ، كما يتوارى الملقن وراء الستار ، لا يظهر على . لمسرح ، ولا يذكر اسمه على لسان .

والتوابع والزوابع بطلها ابن شهيد نفسه ، كاتب الرسالة ، ومؤلف الرحلة لا يتوارى فى مشهد من مشاهدها ، ولا يجرى حوار إلا كان هو الشخصية الأولى .

٢ — إن الغفران تصور أشواق أبى العلاء ومخاوفه ، وترسم أحلامه وتسجل رؤاه ، وتعرض آراءه ومذاهبه النقدية .

والتوابع والزوابع : ديوان من شعر ابن شهيد ، ومجال لافشاء قصائده ، فأبو العلاء هنا متفنن حافظ راوية ، ناقد ذواقة ، وابن شهيد شاعر يباهى الإنس والجن ، ويفاخر الأولين والآخرين ، مبارز يطلب واحداً بعد الآخر من التوابع والزوابع ثم يتركهم جميعاً صرعى مهزومين(٢) » .

* * *

وعرضوا للمقابلة بين (رسالة الغفران) وبين الكوميديا الإلهية ، وكان من أول السابقين إلى إجراء هذه المقارنة سليم البستانى فى أثناء ترجمته للإلياذة سنة ١٩٠٤م ، حيث قال : « إن من أحسن ملاحم المولدين ، ملحمة نثرية جمع فيها صاحبها شتيت المعانى وأوغل فى التصوير حتى سبق دانتى الشاعر

---

(١) أنظر : الغفران : ٣٠٦ .
(٢) أنظر : الغفران : ٣٠٧ (بتصرف) .

الايطالى ، وملتن الشاعر الإنجليزى . إلى بعض تخيلاتها ألا وهى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى(١) » .

ثم جاء جورجى زيدان ليقول : « .. كما فعل دانتى شاعر الطليان فى (الرواية الإلهية) ، وما فعله ملتن الإنجليزى فى (ضياع الفردوس) لكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون .. فلا بدع إذا قلنا باقتباس هذا الفكر عنه(٢)» .

ثم جاء طه حسين ليقول : « والفرنج يشبهونها — أى رسالة الغفران — بكتاب دانتى الطليانى الذى سماه (الكوميديا الإلهية) وكتاب ملتن الإنجليزى الذى سماه (الجنة الضائعة)(٣) .

وقال المحقق الهندى عبد العزيز الميمنى : « وما ملتن صاحب الفردوس الغابر إلا من الأتباع .. ومثله شاعر الطليان دانتى فى كتابه (الكوميديا الإلهية) بيد أن أهل المشرق للأسف لا يحتفظون بمآثر أسلافهم . ولايؤمنونها من الضياع (٤) » .

ثم جاء المستشرق الأسبانى الكبير أسين بلاسيوس ونادى برأى كان بمثابة القنبلة التى انفجرت على حين غرة ولم يتوقعها أحد ، إذ جزم بأن دانتى قد تأثر بأبى العلاء من ناحية ، وبقصة الاسراء والمعراج الإسلامية من ناحية أخرى ، فقال ما ملخصه : « إن دانتى بنى رحلته على أصول إسلامية ، أهمها : رسالة الغفران ، وقصة الاسراء والمعراج ، وما قاله بعض المتصوفين المسلمين ، وبخاصة محيى الدين بن عربى ، وقد اعتمد فى دراسته طريق المقارنة(٥) ، وجاءت الأيام لتؤكد وجهة نظره إذ تم اكتشاف نصوص تحدد

---

(١) مقدمة الألياذة : ١/١٦٢ (ط . دار أحياء التراث ، بيروت (دون تاريخ) .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية : ٢/٢٦٢ (ط. دار الحياة بيروت ١٩٦٧م) .

(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء : ٢٣٩ .

(٤) أنظر : تحقيق رسالة الملائكة : ٢ (ط. السلفية) ١٣٤٥ هـ .

(٥) العالم الإسلامى لما بعد الحياة فى الكوميديا ، ط — ١٩١٩م. وقارن بالمعراج ومسألة المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الإلهية للمستشرق الإيطالى انريكوتشيرولى ١٩٤٩م . وأدباء من المشرق والمغرب ١١٤ ، والأدب المقارن لغنيمى هلال ١٥٣ (ط. الأنجلو) .

هذا المؤثر الإسلامى فى الكوميديا ، حيث عثر على مخطوطتين مترجمتين لقصة المعراج ، إحداهما لاتينية ، والأخرى فرنسية وقد تمت ترجمتهما فى القرن الثالث عشر الميلادى وهو القرن الذى عاش فيه دانتى ، وكانت هذه الترجمة بأمر الملك الأسبانى الفونسو العاشر ، وكانت إلى ثلاث لغات : الأسبانية والفرنسية واللاتينية ، وقد أثبت الدارس الأسبانى خوسى مونيث أن هذه الترجمات كانت شائعة فى أوروبا ، ثم انتشرت فى عدد من عواصم العالم الغربى قبل أن يكتب دانتى رحلته بسنين وأكد هذا الدارس أن هذه الترجمات وصلت إلى يد دانتى ، وأنه بنى عليها عمله الأدبى الرائع ، ولكن حقده الصليبى ، وعقيدته التى تمثل روح العصور الوسطى جعلا منه عدواً لدوداً للإسلام(١) .

وذهب آخرون إلى أن جد دانتى (كاتشيا عويدا) قد حارب فى صفوف الصليبيين فى بلاد العرب ، وقد حمل معه نسخة قصة أبى العلاء المعرى ، وأن هذه النسخة عثر عليها فى تراثه ، الأمر الذى يقطع بتأثره بها .

وإزاء هذه القرائن يأبى عيسى الناعورى وبنت الشاطىء ذلك ، ويذهبان إلى أن الاستمساك بالرأى القائل بأن دانتى قد تأثر بأبى العلاء ما هو إلا نوع من التعصب غير المقبول(٢) ، ويقول الناعورى : إذا أردنا أن نجارى من يأبون أن يروا لعظيم فضلا فى أعماله الكبيرة الخالدة ، فهم ينسبونه إلى التقليد والمحاكاة ، مع أن دانتى لم يكن فى حاجة إلى التقليد والمحاكاة ، وهو النابغة الذى فرض أدبه على عصر النهضة الأوروبية فكان أعظم أركانه(٣).

وتذهب بنت الشاطىء لتقيم موازنة طويلة لتبطل فيها آراء من ذهبوا بتأثر دانتى بأبى العلاء ، وتقليده له ، فتقول : حين نحتكم إلى النصين فى ذلك ، نتجاوز عن تلك الفكرة العامة المشتركة ، فكرة تصوير العالم الآخر فهى .. فكرة إنسانية سبقت أبا العلاء بدهور وكانت صورتها فى الأساطير

---

(١) أنظر : المرجع السابق للناعورى ، والأدب المقارن لغنيمى هلال : ١٥٤ .
(٢) أنظر : أدباء من الشرق و الغرب للناعورى : ١١٤ ، والغفران لبنت الشاطىء : ٣٢٠
(٣) المرجع السابق .

والمرويات المسيحية أقرب إلى دانتى من أبى العلاء الذى لا يمكن أن يؤثر بفضل السبق فى تلك الرحلة ، فماذا وراء هذه الفكرة المشتركة ، وأسلوب التناول ، وطريقة العرض .

قرأت الكوميديا بعد طول درسى للغفران ... فلم ألمح هذا التشابه المدعى بينهما ، ولم أطمئن إلى فكرة أن يكون دانتى قلد الغفران أو استوحاها .

ذكرنى جحيم الكوميديا بملحمتى هومير ، وقصيدة فرجيل ، وجحيم التوراة ، حيث النار التى لا تنطفىء .. والمعراج فى الإسلام ...

وذكرتنى رحلة الأعراف مشاهد مماثلة من رحلة أوذيس . وصورة من المطهر فى المسيحية ولمحت فى جنته تصويراً للفكرة المسيحية عن الفردوس الذى تؤثر أن تسميه السماء ، لكن شيئاً من ذلك لم يذكرنى الغفران فى جنته الحافلة بملذاتها المادية ، وجحيمه المليئة بالحوار الأدبى ، إذن لقد عالج كل من الأديبين الموضوع بطريقته الخاصة ...

ثانياً : الكوميديا قصيدة باركها رجال الدين المسيحى ، وتغنى بها القسس والرهبان ، ورآها بعض النقاد شعراً تعليمياً أخلاقياً يطلع الإنسان على الآثار العجيبة للخطيئة ويرشده إلى الخير والسعادة فى هذه الحياة ، والحياة المقبلة .

والغفران رسالة متهمة استراب فيها الأقدمون ، وأنكرها منهم المنكرون ورأى فيها بعضهم مزدكة ، ورآها آخرون قصة جريئة تخلط الجد بالهزل ، وتسخر من المعتقدات والعادات .

ثالثاً : الكوميديا قصيدة رائعة تمجد الحب ، وتتغنى به ، وتسمو بالحبيبة إلى مرتبة الملائكة والقديسين ، والغفران رسالة شاعر اشتهر عنه أنه يكفر بالحب ، ويلعن النساء .

رابعاً : الكوميديا جد خالص ، وعاطفة إنسانية حارة ، والغفران شهوات مصورة فى سخرية أو مرارة ، وفى جنة دانتى تشعر ملء اليقين

أنك فى السماء ، وسبيلك إليها أن تصعد بقوة إلهية على سنا الأنوار ، ولست تسمع فى هذا الأفق العلوى شيئاً عن الطعام أو الشراب أو النساء ، وإنما الحديث عن النور والروح والإلهيات وتمجيد المتع المعنوية من استجلاء القدس الإلهى ، ورقص الأرواح وسماع أناشيد الإيمان .

أما فى جنة أبى العلاء فأنت تضرب فى الغيطان ، وتدب على الأرض ، وتنتقل على النجب وترى البهائم تطحن البر والطيور والماشية ، والشعراء يتنافرون . فأنت لاتحس بالسماء ولاتكاد تسمع شيئا عن النور أوالاشراق أو الروح ، وإنما هى صـــورة من دنيانا كما تخيلها شاعر ضرير محروم ، نقلها أبو العلاء فى رسالة إلى العالم الآخر ، وحشد فيها ما اقترحه عليه حرمانه من صنوف المتع الحسية والملاذ المادية ، بعيداً عن الجو اللاهوتى .

والجحيم كذلك مختلفة فى الكوميديا عنها فى الغفران فهى فى الكوميديا جزء من العالم الآخر لرجل سياسى مكافح ، وهى فى الغفران جزء من العالم الآخر لأديب محروم لاتلقى فيه من البشر غير الشعراء .

ودانتى فى الجحيم ناقد سياسى ، يحاكم خصومه السياسيين ، وأعداءه الحزبيين ، أما أبو العلاء فناقد فنى لغوى يعقد محاكمات للشعر والنقد ، وفكرة الجحيم عند دانتى مركبة ، أما عند أبى العلاء بسيطة تكاد المحاورات الأدبية فيها تغطى على أنين المعذبين ، وفحيح النيران (١) .

وإخال الدكتورة بنت الشاطىء قد تجنت على أبى العلاء ، بل ناقضت نفسها فى بعض المواطن ، فهى ترى أن الفكرة الأساسية المشتركة بينهما وهى الرحلة إلى العالم الآخر ، فكرة إنسانية عامة مشتركة مطروحة فى الطريق على حد تعبير الجاحظ ، وهى ملك للجميع ، فلا نستطيع أن ندعى أنها من بنات أفكار المعرى ، وأنه أبو بجدتها والسابق بها ، إلى هنا لا ضير

---

(١) أنظر : الغفران : ٣٣٢ — ٣٣٤ (بتصرف) .

فى هذا الكلام ، ولكنها تستطرد لتقول : « وكانت صورتها أقرب إلى دانتى من أبى العلاء » ، وليس كذلك لأن أبا العلاء ، لم يقصد أصلا إلى تصوير الجنة وإنما قصد إلى (الفن الأدبى) ، حتى اعتبرته بنت الشاطىء نفسها أنه (أديب ملتزم) بقضايا المجتمع وقد سبق عصره بقرون وذلك حيث تقول : « ان أبا العلاء أروع مثل لجبرية الالتزام الذى تقضى به طبيعة الأديب ، من حيث كونه وجدان المجتمع ، والعدسة النقية الصافية : لتلقى أحداث الحيـــاة وأوضاع الدنيا ، ولم يكن فى عصره دعاة ينادون بالأدب الهادف ، وإنما تصدى أبو العلاء بانسانيته المصفاة لحمل الأمانة الصعبة دون حاجة إلى من يحمله عليها أو يغريه بها ، فى عصر محكوم بفردية بطاغية مستبدة ، ومجتمع طبقى متصدع ، حيث لامجال للتداعى بحق الجماعة (١) » .

أما دانتى فقد عنى باطار مسرحه وشكلياته أكثر مما عنى بالفن الأدبى الذى يقصد اليه وهو النقد السياسى.

٢ — ثم تقول لقد (اشتركا فى أسلوب التناول) لقد أطلقت هذه الكلمة على علاتها ، ولم تحدد لنا ما المراد بالأسلوب والتناول ، نعم ، لقد اشتركا فى جزء ألا وهو طريقة القص واعتماد الخيال ، ولكنهما اختلفا فى جزء آخر وهو المراد من كلمة الأسلوب ، فكتب المعرى بأسلوب النثر ، وكتب دانتى بأسلوب الشعر ، وفرق كبير بين الأسلوبين ، لأن الأسلوب الأول يعمد إلى الحقائق ، أما الأسلوب الثانى فيميل إلى الخيال والتصور.

٣ — ثم تقول وصورة الفكرة عند دانتى قد استلهمها من الأساطير والمرويات المسيحية ، ولكن الحقيقة أنه استلهمها من قصة المعراج القرآنية ومن أبى العلاء بعد ما ثبت أن المعراج وأن الرسالة ترجمت فى نفس عصر دانتى بما لايدع مجالا للشك .

٤ — ثم تقول وذكرتنى رحلة دانتى مشاهد مماثلة عند هومير وعند فرجيل ، وتصويراً للفكرة المسيحية نحن نسلم بهذا التماثل ؛ ونتساءل لماذا لم

---

(٢) مقدمة الغفران : ن .

تذكرها (بالمعراج) ،(وبالغفران) وقد وجدا فى حوزته أوفى عصره على الأقل ، ثم أن أبا العلاء لم يقصد إلى تبيان (الفكر المسيحى) كما قصد دانتى ، فالفكر المسيحى والقضايا السياسية كانا الفكرتان الأساسيتان اللتان قصد اليهما دانتى فى فنه ، بينما كان (الفن الأدبى) عند أبى العلاء شيئاً آخر ، فهو(النقد الأدبى) و(النقد الاجتماعى) ، وما تناوله من (النقد الدينى) تناوله باعتباره قضايا اجتماعية ، ومن ثم لم يعرض للفكر الإسلامى أوقضايا العقيدة .

وإذا كانت الثقافة العامة والذكاء والإحساس مما يشترط فى الناقد الأدبى الموفق ، فإن أبا العلاء من أجدر الناس بمرتبة الصدارة فى النقد ، فقد حباه الله ذكاء عبقريا ، واحساسا مرهفاً ، وأكسبه الاطلاع فقها للغة نادرا ، ورواية للشعر بحراً ، وإحاطة بالعلوم والفلسفة ذخراً حتى بات كل ميدان من ميادين العقل له ميدانا ، فلا عجب أن نراه فى الغفران ينقد الشعر واللغة والصرف والنحو والعروض والرواية وغيرها ، ويأتى فى نقده بنظرات موضوعية علمية عمادها العقل والبرهان والذوق السليم .

وقد كان إلى جانب هذا حافظاً واثقاً من حفظه ، فقيها بأساليب الشعراء ، حريصاعلى سلامة الرواية ، يمتحن المروى فى دقة ،ويعرضه على الأسس السليمة لنقد السند والمتن ، ساخطا على تأول المتأولين ، وتكلف المتكلفين.

ونقده الاجتماعى يأخذ من النقد الذاتى أكثر مما يأخذ من النقد الموضوعى ، لأنه نسج فيه صلة فلسفية خلفها على منكب المجتمع ، لأن طبائع الناس وصفاتهم مازالت كما هى منذ كانت الدنيا ، ومن هنا يخلد المعرى بأرائه الفلسفية .

كان المعرى فيلسوفا حقا ، وعلى الباحث أن يستنبط آراءه التى يثيرها من مؤلفاته من غير نسق علمى ، أورابط منطقى(١) . ولكننا نستطيع القول :

---

(١) أنظر : تاريخ الأدب العباسى لنيكلسون : ١٠٠ .

بأنه كان صاحب مذهب فلسفى وهو الصدوف عن الزواج . وأكل الحيوان، وكان هذا المذهب قوام فلسفته الخاصة .

وكانت له فلسفة عامة شارك فيها سائر الحكماء . كالكلام فى المعقولات، والخلود والروح ، فهو فيلسوف عقلى من فئة فلاسفة(المذهب العقلى) الذين يطرحون كل ما لايسيغه العقل ، فهو يقيس الأخبار بالواقع . أو يعارضها بأمثالها وأشباهها ، أو يضعها تحت ميزان التجربة والاختبار وقد لخص أبو العلاء مذهبه العقلى هذا بقوله :

كذب الظن لا إمام سوى العقـ ل مشيراً . فى صبحه والمساء(١)

وهو فى نقده الاجتماعى لم يعمد إلى فيلسوف بعينه . فينقد آراءه . وإنما كان نقده مصبوبا على المذاهب الفلسفية . وموزعا بغير انتظام فى أبياته المتناثرة ، وأقواله المتفرقة .

٥ — ثم تقول : « ان الكوميديا قصيدة تغنى بها القساوسة ، ورآها بعض النقاد شعرا تعليميا » على حين كانت رسالة الغفران مهمة ، وأنكرها بعضهم .

ان انكار البعض لها أو اتهامها لايقلل من قيمتها العلمية والفنية ، وهذا مانعيبه إذ نعب ناعب من الغرب قام أبناء جلدته يؤيدونه ، وإذا قام مفكر من العرب والمسلمين سارعنا إلى تجريحه وتنقيصه .

وإذا كان المعرى قديما ، وإلى عهد قريب لم يعرف بغير (لزومياته) تلك التى تقوم عليها منزلته الشعرية ، وانها مسرح حكمته ، ومحشر عظاته، وسجل فلسفته ، ويغلب فيها على شعره الحرص على أداء الفكرة ، وتكثر فيها جوانب السياسة والدين والفلسفة التى افتقدناها فى الغفران فمن الطبيعى ألا يكرر نفسه ، وأن يردد أفكارا سبق له أن رددها .

---

(١) أنظر : أبو العلاء ناقد المجتمع للمحاسنى : ١٢٠ .

وسماها (اللزوميات) لأنه ألزم نفسه فى نظمها بلزوم مالايلزم ، فجعل القافية فى حرفين حيث يمكن الحرف الواحد .. وهكذا .

ولكن رسالة الغفران أخذت تشغل المكان الأول بين آثاره تقريبا عندما أعطاها النقد الحديث ما تستحق من عناية (١) .

٦ — ثم تقول : أنها تمجد الحب ، والآخر كفر بالحب ، ولكن أى حب تعنّى بنت الشاطىء أهو العشق وحب الصبا ، ثم حب الأمومة وحب المرأة بصفة عامة ، إذا كان كذلك فأبو العلاء يحب المرأة فى شخص أمه لدرجة التقديس ، حتى أنه عندما علم بموتها وهو ببغداد قفل راجعا ، وقد ملأ الحزن عليه جوانب نفسه ، وطلق الحياة ، وذهب ليسجن نفسه فى منزله ، لأنه لم يعد يجد هذا الصدر الحنون الذى كان يركن اليه .

٧ — ثم تقول انك مع دانّى تشعر بأنك صعدت بقوة إلهية ووجدت أفقاً علويا يجرى فيه النور ! والإلهيات ، هذه حقيقة ، ولكن ديننا عندما صور لنا السموات صورها عن طريق السمعيات وصورها عن الطريق بالمحسوس كى يقربها إلى أذهاننا حتى نؤمن بها عن اقتناع ، وكذلك عندما قام الرسول عليه السلام برحلته ، فإنه ركب براقا ، وفى المعراج وجد آفاقاً علوية لاحصر لوصفها .

ولاننسى أن أبا العلاء رجل كفيف فالناحية المادية فيه أقوى لأنه يعتمد فيها على حواسه وما لمسه ، أما الأشياء التى تحتاج إلى التصوير الذى أساسه البصر فانه قصر فيه .

٨ — وتقول : « أن أبا العلاء حشد فى جنته ما اقترحه عليه حرمانه من صنوف المتع الحسية » وليس هذا بصحيح فأبو العلاء عندما حرم نفسه من المتع والملذات كان بارادته ، ولم يكن هذا الحرمان مفروضاً عليه من الخارج ، حتى نستطيع أن نعلل لذلك تعليلا سيكولوجيا ، ونقول : أنه

---

(٢) أنظر : كتابنا (الدراسات الأدبية) : ٢/٥٦ .

نتيجة لهذا الحرمان الذى يعانى منه انطلق يتخيل ويتصور الملذات والشهوات التى حرم منها ، كلا ، ولكنه كان يصور الواقع فى حدود الواقع.

٩ — وتقول : أن دانتى رجل مكافح فتعرض لرجال السياسة . أما المعرى فتعرض للشعراء ، وأيضاً ذلك شىء طبيعى فرجل السياسة يمارس السياسة ورجل الأدب يمارس الأدب والشعر .

مكانة الرسالة :

الصورة الأولى : التى تطالعنا بها رسالة الغفران هى حقيقة أبى العلاء الأديب الناقد الذى نقل الكثير من قضايا الأدب إلى مسرحه الخيالى ، حتى بتنا نرى فى الرسالة انعكاسا لبعض أحوال الأدب . ومذاهب المفكرين .

الصورة الثانية : انها بفن القصص أشبه منها بفن الرسائل ، فهى حكاية رحلة خيالية ، يقوم بها ابن القارح فى الآخرة ، ويلقى فيها كثيراً من الناس والجن والوحش ، والطير والحشرات ، ويمر بكثير من الحواجز والأماكن (١) .

الصورة الثالثة : أن أبا العلاء قصد إلى غاية من ورائها هى عرض آرائه ، وقد نجح إلى حد كبير فى تصوير الشخصيات التى اتصل بها ابن القارح ، وفى تصوير الأماكن والحوادث تصويرا يلائم غرضه إلى حد بعيد .

وإذا كانت القصة فى العصور الحديثة تعبيراً عما هو مألوف عادى ، ومعالجة لموضوع يقع فى الحياة العادية ، فإن الخيال القريب من الواقع لاينافيها .

وقد فعل أبو العلاء ذلك فى رسالة الغفران ، فقد حاول أن يظهر خياله فى الواقع المألوف ، فنجح فى ذلك إلى حد كبير.

---

(١) أنظر حيدة : ٨١ .

كما أن المعرى أراد من قارئها نسيان هذه الغرابة فى الحوادث والأماكن ليتصورها شيئا واقعيا ، إذ اختار أشخاص قصته من أهل الدنيا ، وجعل أحاديثهم مما وقع فيها .

ولما أقام لبيد مأدبة للشعراء لم يطلب أن تكون على غرار المآدب التى تقام فى الجنة بلا كد ولاتعب لا ، بل اشتهى أن يطحن القمح لها فى طواحين تديرها البهائم ، وأن يعجن هذا القمح والدقيق ويخبز ، وأن تنحر من أجلها الذبائح ، ولايعيب الرسالة من الناحية الفنية القصصية إلا السجع ، وهو قيد ثقيل من القيود التى فرضها أبو العلاء على نفسه(١) .

---

(١) المرجع السابق : ٨٢ – ٨٣ (بتصرف) .

المراجـــع

(ا)

ابراهيم : الدكتور زكريا . . . . برجسون ، ط. دار المعارف بمصر .

ابركرومبى : لاسل . . . . قواعد النقد (ترجمة محمد عوض) ، القاهرة سنة ١٩٤٤م .

إبن أبي طالب : على. . . . . نهج البلاغة (شرح الإمام محمد عبده) وتحقيق محيى الدين ، ط. التجارية بمصر .

إبن الأحنف : العباس . . . . ديوان ابن الأحنف ، ط. صادر ، بيروت سنة ١٩٦٥م .

ابن جلون : عبد المجيد . . . . ديوان براعم ، ط. المغرب .

ابن خاقان : الفتح . . . . قلائد العقيان ، (تحقيق العنابى) ، ط. تونس سنة ١٩٦٦م .

ابن خلدون : عبد الرحمن . . . . المقدمة (تحقيق وافى (ط. لجنة البيان بمصر ١٩٦٨

ابن رشيق : أبو على. . . . . العمدة (تحقيق محى الدين) ط. التجارية بمصر سنة ١٩٦٣م .

ابن الرومى : أبو الحسن على . . . . ديوان ابن الرومى (جمع الكيلانى) ط. التجارية سنة ١٩٥٠م .

ابن سنان : الخفاجى . . . . سر الفصاحة ، ط. الرحمانية بمصر ١٩٣٢م .

ابن سينا : أبو على الحسين. . . . . ديوان ابن سينا (تحقيق نور الدين) ط. الجزائر سنة ١٩٦١م .

ابن طباطبا : محمد . . . . عيار الشعر (تحقيق الحاجرى وسلام) ط. التجارية ١٩٥٦م .

ابن العبد : طرفه . . . . ديوان طرفة ، دار صادر – بيروت ١٩٦١م .

ابن عبد ربه : أبو عمر أحمد. . . . . . . العقد الفريد (تحقيق العريان(ط.التجارية ١٩٥٣

ابن عربى : أبو بكر محمد. . . . . ١ – ديوان ابن عربى ، ط. المثنى ببغداد ، مصورة عن ط. بولاق المصرية .

٢ – ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ط. الأنسية – بيروت .

ابن الفارض : عمر . . . . ديوان ابن الفارض ، ط. المطبعة الخيرية بالقاهرة سنة ١٣١٠ هـ .

ابن قتيبة : أبو محمد . . . . الشعر والشعراء (تحقيق شاكر (ط. دار المعارف سنة ١٩٦٦م .

ابن المعتز . . . . ١ — البديع (تحقيق كراتشكوفسكى) ط. المثنى ببغداد ١٩٦٧م .
٢ — طبقات الشعراء (تحقيق فراج) ، ط. دار المعارف بمصر ١٩٦٨م .

ابن الورد : عروة . . . . ديوان عروة ، ط. دار صادر بيروت ، ط. وزارة الثقافة السورية .

أبو تمام : حبيب . . . . ديوان أبى تمام (تحقيق يونس ومصطفى) ط. صبيح ١٩٤٢م .

أبو ماضى : إيليا . . . . الجداول ، ط. بغداد .

أحمد : محمد خلف الله . . . . من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده . القاهرة ١٩٤٧م .

أدهم : الدكتور اسماعيل . . . . توفيق الحكيم ، ط. دار سعد بمصر ١٩٤٥م .

أديب : ألبير . . . . ديوان : لمن ، ط. دار المعارف بمصر ١٩٥٢م.

اسماعيل : الدكتور عز الدين . . . . ١ — الأسس الجمالية فى النقد ، ط. دار الفكر سنة ١٩٦٨م .
٢ — التفسير النفسى للأدب ، ط. دار المعارف.
٣ — الشعر العربى المعاصر ، ط. دار الكاتب العربى بمصر ١٩٦٧م .
٤ — قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى ، ط. دار الفكر بمصر ١٩٦٨م .

اسماعيل : محمود حسن . . . . ديوان : قاب قوسين .

الأصفهانى : أبو الفرج . . . . الأغانى ، دار الثقافة ببيروت ١٩٥٧م .

أمرؤ : القيس . . . . ديوان : أمرىء القيس (تحقيق أبى الفضل) ، ط. دار المعارف .

أمين : أحمد وآخر . . . . ١ — قصة الأدب فى العالم ، ط. النهضة المصرية سنة ١٩٦٩م .
٢ — النقد الأدبى ، الطبعة الثالثة ، النهضة المصرية ١٩٦٣م .

أيوب : رشيد . . . . ديوان : أغانى الدراويش ، ط. نيويورك ١٩٢٨

(ب)

بدوى : الدكتور أحمد . . . . أسس النقد ، الطبعة الثانية ، نهضة مصر ١٩٦٤م

بروكلمان : كارل . . . . تاريخ آداب اللغة العربية (ترجمة النجار) ، ط. دار المعارف ١٩٦٢م .

البستانى : أفرام . . . . ١ – الشعر الجاهلى ، دار الكاثوليكية بيروت
٢ – ناصيف اليازجى ، ط. الكاثوليكية ، بيروت .

البغدادى : عبد القادر . . . . خزانة الأدب . ط. بولاق .

البغدادى : عبد القادر . . . . مناقب ابن عربى (تحقيق المنجد) ، ط. مؤسسة التراث العربى . بيروت ١٩٥٩ :

البقالى : أحمد . . . . ديوان شعر (تحت الطبع) .

بلاسيوس : أسين . . . . ابن عربى حياته وتصوفه (ترجمة بدوى) القاهرة .

البهبيتى : الدكتور نجيب . . . . تاريخ الشعر العربى . ط. الخانجى بمصر ١٩٦٠ .

(ث)

ثابت : عبد الكريم . . . . ديوان الحرية . ط. العلم بالمغرب ١٩٦٨ .

(جـ)

الجاحظ : أبو عثمان . . . . البيان والتبيين (ط. تحقيق هارون) ط. الخانجى .

جارسيا : اميليو . . . . الشعر الأندلسى (ترجمة مؤنس) ط. القاهرة ١٩٥٢ .

الجائى : إدريس . . . . السوانح ، ط. القصر الملكى . الرباط ١٩٧١ .

جب : . . . . بنية الفكر الدينى فى الإسلام (ترجمة عادل العوا) ط. جامعة دمشق .

جبرى : شفيق . . . . ١ – أنا والشعر . ط. معهد الدراسات العربية . بالقاهرة ١٩٥٩ م .
٢ – المتنبى . دمشق ١٩٣٠م .

الجرجانى : عبد القاهر . . . . دلائل الإعجاز (تحقيق الإمام محمد عبده والشنقيطى) . ط. المنار بمصر سنة ١٣٦٦م .

جلفورد . . . . ميادين علم النفس (ترجمة مراد) . ط. دار المعارف .

الجندى : الدكتور درويش . . . . الرمزية فى الأدب العربى . نهضة مصر ١٩٥٨ .

جويو : جان ماري. . . . . مسائل فلسفة الفن(ترجمة دورى) ط. اليقظة بيروت ١٦٦٥ .

الجيلالي: عبد الرحمن . . . . تاريخ الجزائر . ط. الجزائر ١٩٥٣ .

(حـ)

حداد : ندرة. . . . . أوراق الخريف . ط. نيويورك .

حسان : الدكتور تمام. . . . . اللغة بين المعيارية والوصفية . ط. الانجلو سنة ١٩٥٨م .

حسن : عبد الغنى. . . . . الشعر العربي فى المهجر . ط. الخانجى بمصر سنة ١٩٥٥م .

حسن : الدكتور ماهر . . . . المذاهب النقدية . النهضة المصرية ١٩٦٣م .

حسين : الدكتور طه . . . . ١ — حديث الأربعاء . ط. دار المعارف سنة ١٩٦٢م .
٢ — من أدبنا المعاصر . ط. بيروت .
٣ — من حديث الشعر والنثر . ط. دارالمعارف التاسعة .

الحكيم : توفيق . . . . ١ — أهل الكهف . ط. مكتبة الآداب .
٢ — بجماليون .ط. مكتبة الآداب .
٣ — زهرة العمر . ط. مكتبة الآداب .
٤ — مسرح المجتمع . مكتبة الآداب .

الحلوى : محمد . . . . ديوان الحلوى . ط. المغرب .

حميدة : الدكتور عبد الرزاق . . . . . فى الأدب المقارن . ط. الانجلو بمصر ١٩٤٨ .

(خـ)

خرفى : صالح. . . . . ديوان. أطلس المعجزات .ط. الشركةالجزائرية سنة ١٩٦٩م .

خلف الله : محمد أحمد . . . . الكواكبى . ط . مكتبة العرببالقاهرة .

خمار : أبو القاسم . . . . ١ — أوراق .ط. الشركة الجزائرية ١٩٦٧م .
٢ — ديوان : ربيعى الجريح ، ط. الشركة الوطنية بالجزائر ١٩٧٠ .
٣ — ظلال واصداء . ط. الشركة الوطنية بالجزائر سنة ١٩٧٠م .

الخنساء : تماضر. . . . . ديوان الخنساء . ط. دار الحياة بيروت ط. صادر ١٩٦٣م .

(د)

دائرة المعارف الإسلامية . . . . ط. القاهرة ١٩٣٣م .

دائرة معارف الشعب . . . . رقم ٧٩ ، ١٠٢ ، ١٥٧ ، ط. الشعب بمصر ١٩٦٠م .

الدسوقى : عمر . . . . ١ — الفتوة عند العرب . ط. نهضة مصر سنة ١٩٦٦م .

٣ — المسرحية . ط. الرابعة . دار الفكر بالقاهرة . ١٩٦٦م .

٢ — النابغة الذبيانى .ط. دار الفكر العربى سنة ١٩٦٦م .

دعوة الحق (مجلة مغربية). . . . . السنة الثانية ١٩٥٨. والرابعة . ١٩٦١- والخامسة ١٩٦٢م .

الدهان : الدكتور سامى. . . . . ١ — الأمير شكيب أرسلان . ط. دار المعارف .

٢ — الكواكبى . دار المعارف ١٩١٤ .

الدينورى : أبو حنيفة. . . . . الأخبار الطوال . ط. ليدن ١٨٨٨ .

ديهاميل : جورج . . . . دفاع عن الأب(ترجمة مندور) .

(ذ)

الذبيانى : النابغة. . . . . ديوان النابغة (تحقيق فيصل) ط. دار الفكر بيروت ١٩٦٨م .

(ر)

الرافعى : مصطفى صادق . . . . رسائل الأحزان ، ط. دار الهلال بمصر: سنة ١٩٢٤م .

الرسالة (مجلة مصرية كان يصدرها الزيات) السنة الأولى ١٩٣٣م . والسنة التاسعة ١٩٤١ ،

رسالة الأديب (مجلة مغربية) . . . . . . السنة الأولى ١٩٥٨م.

رسالة المغرب (مجلة مغربية) . . . . . . كان يصدرها حزب الاستقلال ، ١٩٤٧

رشدى : رشاد . . . . ماهو الأدب ؟ ط. الانجلو ١٩٦٠م .

الرضى : الشريف . . . . ديوان الشريف الرضى، ط. دار صادر بيروت سنة ١٩٦١م .

رفيق : المهدوى. . . . . ديوان رفيق (جمع الدكتور عفيفى) ط.مؤسسة المطبوعات بالقاهرة : ١٩٥٩م .

الرقيعي : علي . . . . ديوان الرقيعي . ط. بيروت .

الركابي : جودت . . . . في الأدب الأندلسي ، ط. دار المعارف ١٩٦٦م.

(ز)

الزبير : السنوسي . . . . أنفاس الربيع ، ط. المكتب التجاري ، بيروت سنة ١٩٦٨م .

الزيات : أحمد حسن . . . . دفاع عن البلاغة ، ط. الرسالة بمصر ١٩٤٥م .

زيادة : نقولا . . . . العروبة ، دار العلم بيروت ١٩٦٠م .

(س)

سارتر . . . . ماالأدب ؟ (ترجمة غنيمي هلال) ط.القاهرة .

السائحي : محمد الأخضر . . . . ألوان من الجزائر ، دار مرازقة بالجزائر : سنة ١٩٦٨م .

السحرتي : مصطفى . . . . ١ — الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث : ط. المقتطف بمصر ١٩٤٨م .
٢ — النقد الأدبي من خلال تجاربي ، ط. معهد الدراسات العربية ١٩٦٢م .

سراج : نادرة جميل . . . . شعراء الرابطة القلمية . ط. دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٤م .

سعد الله : أبو القاسم . . . . ثأر وحب ط. دار الآداب بيروت ١٩٦٧م .

سويف : الدكتور مصطفى. . . . . الأسس النفسية للابداع الفني ، ط. المعارف بمصر : ١٩٦٩م .

السياب : بدر شاكر . . . . أنشودة المطر . ط. دار مجلة شعر بيروت .

(ش)

الشابي : أبو القاسم . . . . أغاني الحياة ، ط الخانجي بمصر .

الشايب : أحمد . . . . أصول النقد الأدبي ، ط. السابعة . نهضة مصر: سنة ١٩٦٤م .

شكري : عبد الرحمن . . . . ١ — ديوان أزهار الخريف ، ط المصرية .
٢ — ديوان شكري . ط. الأولى القاهرة .

الشوباشي : مفيد. . . . . المذاهب الأدبية ، دار الكاتب العربي بمصر : سنة ١٩٧٠م .

شوقي : أحمد. . . . . الشوقيات . ط. التجارية بمصر : ١٩٧٠ .

شيخو : الأب لويس . . . . شعراء النصرانية ، ط. دار المشرق . ١٩٦٧م .

(ص)

صليبا : الدكتور جميل . . . . الاتجاهات الفكرية فى الشام ، ط. معهد الدراسات العربية بالقاهرة : ١٩٠٨م .

(ض)

الضبى : أحمد بن يحيى . . . . بغية الملتمس . ط. مجريط ١٨٨٤م .

(ط)

المهندس : على محمود طه . . . . ديوان : أرواح وأشباح ، ط القاهرة ١٩٤٢م.

طبانة : الدكتور بدوى أحمد . . . . معلقات العرب ، الطبعة الثانية ، الأنجلو بمصر سنة ١٩٦٧م .

الطائى : حاتم. . . . . ديوان حاتم ، ط. بيروت .

طوقات : فدوى. . . . . أعطنى حباً . ط. الآداب بيروت : ١٩٦٥م .

الطيب : عبد الله المجذوب. . . . . المرشد إلى فهم أشعار العربية ط. دار الفكر بيروت .

(ع)

عباس : الدكتور إحسان . . . . ١ — شعر الخوارج . ط. دار الثقافة بيروت .
٢ — فن الشعر ، ط. دار الثقافة ببيروت .

عبد البديع : الدكتور لطفى. . . . . التركيب اللغوى للأدب ، ط. النهضة المصرية . سنة ١٩٧٠م .

العبدى : المثقب . . . . ديوان المثقب العبدى ، ط. بيروت .

العريض : ابراهيم . . . . ديوان العرائس ، ط. دار العلم ، بيروت : سنة ١٩٤٦م .

العسكرى : أبو هلال . . . . كتاب الصناعتين ، ط. الحلبى : ١٩٧١ .

عفيفى : الدكتور محمد الصادق . . . . . . ١ — الاتجاهات الوطنية فى الشعر الليبى . ط. دار الكشاف بيروت ١٩٦٩م .
٢ — الأدب العربى والنصوص (الجزءالرابع) مكتبة الوحدة العربية بالمغرب ١٩٦١م.
٣ — الأدب العربى والنصوص (جـ السادس) مكتبة الخانجى والرشاد بالبيضاء ١٩٦٠.
٤ — الأدب المغربى ، ط. دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٥٩م .
٥ — الأدب المغربى المعاصر بالمغرب . ط. دار الفكر بيروت .

٦ — رفيق شاعر الوطنية الليبية . ط الانجلو بمصر : ١٩٥٨م .

٧ — الشعر والشعراء فى ليبيا . ط. الانجلو سنة ١٩٥٥م .

٨ — الصحافة الأدبية بالمغرب . ط. دارالفكر بيروت .

٩ — الفن القصصى والمسرحى فى المغرب العربى. ط. دار الفكر بيروت ١٩٧١م .

١٠— المدارس الأدبية ، ط. دار الفكر بيروت سنة ١٩٧١م .

١١— معالم الحضارة الإسلامية ، ط. الثالثة الرشاد بالمغرب ١٩٦١م .

١٢— النقد الأدبى الحديث . ط. دار الفكر بيروت . ١٩٧٠م .

١٣— نموذج البخيل . ط. دار الفكر بيروت. سنة ١٩٧٠م .

العقاد : عباس . . . . ديوان العقاد .ط. الانجلو بمصر.

عقل : سعيد . . . . قدموس . ط. دار الفكر بيروت ١٩٦٧م

علام : الدكتور مهدى وآخرون. . . . . . النقد والبلاغة . ط الأميرية بمصر ١٩٦٠م .

العيد : محمد . . . . ديوان العيد . الشركة الوطنية الجزائر ١٩٦٧م.

العيسى : سليمان . . . . رمال عطشى . ط. بيروت .

(غ)

غصوب : يوسف. . . . . القفص المجهور . ط . بيروت ١٩٣٩م .

غطاس : انطون . . . . الرمزية والأدب العربى الحديث . ط. دار الكشاف بيروت . ١٩م .

(ف)

فرغلى : عبد الحفيظ. . . . . محيى الدين بن عربى سلسلة أعلام العرب .١٩٦٨م.

فندريس . ج . . . . اللغة (ترجمة الدواخلى والقصاص) . ط. الانجلو بمصر.

فهمى الدكتور مصطفى . . . . مجالات عالم النفس . نهضة مصر .

(ق)

قبانى : نزار . . . . طفولة نهد . ط. تاسعة ١٩٦٩ .

قدامة بن جعفر . . . . نقد النثر (تحقيق طه حسين والعبادى) ط. لجنة التأليف) . ١٩٢٨م .

قطب : سيد . . . . النقد الأدبى . ط بيروت (دون تاريخ) .

القناوى : مسعود . . . . فتح الرحمن الرحيم فى شرح نصيحة الاخوان . مصر . ١٢٧٨م .

(ك)

كمال الدين : جليل . . . . الشعر العربى الحديث . ط. دار العلم بيروت .

(ل)

لانسون : . . . . منهج البحث فى الأدب واللغة (ترجمة مندور) ط. نهضة مصر.

لبكى : صلاح . . . . مواعيد . دار المكشوف بيروت ١٩٤٣م .

لبيد : . . . . ديوان لبيد . ط. دار القاموس بيروت .

(م)

المتنبى : أبو الطيب . . . . ديوان أبى الطيب (تحقيق البرقوقى) ديوان أبى الطيب (تحقيق اليازجى) .

مجلة أبولو (مجلة مصرية) . . . . السنة الأولى والثانية ١٩٣٤ — ١٩٣٥م .

مجلة الأديب (مجلة لبنانية) . . . . السنة السابعة . والثامنة .

مجلة الرياضة (مجلة سعودية). . . . . . . السنة الثالثة .

مجلة السلام (مجلة مغربية) . . . . السنة الأولى ١٩٣٣ .

مجلة الكتاب (مجلة مصرية). . . . . . . أكتوبر ١٩٦٧م .

مجلة المجلة (مجلة مصرية) . . . . مايو ١٩٧٠م .

المراكشى : عبد الواحد . . . . المعجب (تحقيق العريان والعلمى) التجارية بمصر ١٩٤٩م .

المرتضى : على بن الحسين . . . . آمال المرتضى (تحقيق أبى الفضل) الحلبى : سنة ١٩٥٤م .

مردم : خليل. . . . . ديوان مردم .

المرزبانى : . . . . الموشح ، ط. نهضة مصر ١٩٦٥م (تحقيق البجاوى) .

مطران : خليل . . . . ديوان الخليل ، ط. المعارف بمصر

المعرى : أبو العلاء . . . . ١ — اللزوميات ، دار صادر بيروت ، سنة ١٩٦١م .

٢— سقط الزند ، الدار القومية بمصر : سنة ١٩٦٤م .

الملائكة : نازك. . . . . ١ — شظايا ورماد ، ط. المعارف بغداد : سنة ١٩٤٩م .

٢ — قرارة الموجة ، ط. دار الآداب ، بيروت : ١٩٦٠م .

٣ — قضايا الشعر المعاصر ، ط. دار الآداب ، بيروت : ١٩٦٢م .

الملثم : البـدوى . . . . شاعر الطيارة ، ط. دار المعارف بمصر : سنة ١٩٥٣م .

مندور : الدكتور محمد. . . . . ١ — فى الأدب والنقد، ط. لجنة التأليف بمصر : سنة ١٩٥٢م .

٢ — فى الميزان ، ط. القاهرة : ١٩٤٤م .

٣ — مسرح توفيق الحكيم ، ط. نهضة مصر.

المنفلوطى : مصطفى. . . . . النظرات ، ط. القاهرة .

موسى : الدكتورة فاطمة . . . . بين أدبين ، ط. الانجاو بمصر : ١٩٦٥ .

ميخائيل : امطانيوس . . . . دراسات فى الشعر العربى الحديث ، بيروت سنة ١٩٦٨م .

ميرزا : زهير. . . . . إيليا أبوماضى ، دار اليقظة بيروت ١٩٦٣م .

الميـلى : مبـارك. . . . . تاريخ الجزائر القديم والحديث ، ط. الجزائر سنة ١٩٦٥م .

(ن)

نـاجى : إبراهيم. . . . . ديوان ناجى ، ط. وزارة الثقافة المصرية .

ناصف : مصطفى. . . . . الصورة الأدبية ، ط. القاهرة ١٩٥٨م .

نسيب : عريضة. . . . . الأرواح الحائرة ، ط. نيويورك ١٩٤٦م .

نعيمة : ميخائيل. . . . . همس الجفون ، ط. بيروت ١٩٥٢م .

(هـ)

الهاشمي : أحمد. . . . . ١ — جواهر الألفاظ ، ط. الآداب بمصر.

٢ — جواهر البلاغة ، ط. الآداب بمصر.

هلال : الدكتور غنيمي . . . . ١ — الأدب المقارن ، ط. الانجلو : ١٩٧٠م.

٢ — الرومانتيكية ، ط. القاهرة ١٩٥٥ .

٣ — النقد الأدبي الحديث ، ط. الثانية ، دار النهضة ١٩٦٤م .

(ى)

اليازجي : كمال. . . . . معالم الفكر ، دار العلم للملايين : ١٩٥٨م .

اليازجي : ناصيف. . . . . مجمع البحرين ، ط. بيروت : ١٩١٣م .

ياقوت : . . . . معجم الأدباء (مرجليوث) ط. هندية بمصر سنة ١٩٢٨م .

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الفصل الخامس
اللغة والأسلوب

الفصل السادس
موسيقى الشعر

القسم الثانى
(الموازنات)
فى
أدب البحيرات

مطابع الدجوى

القاهرة - عابدين

ت ٩٠٠٤٩٨ / ٩٢٤٢٦٨